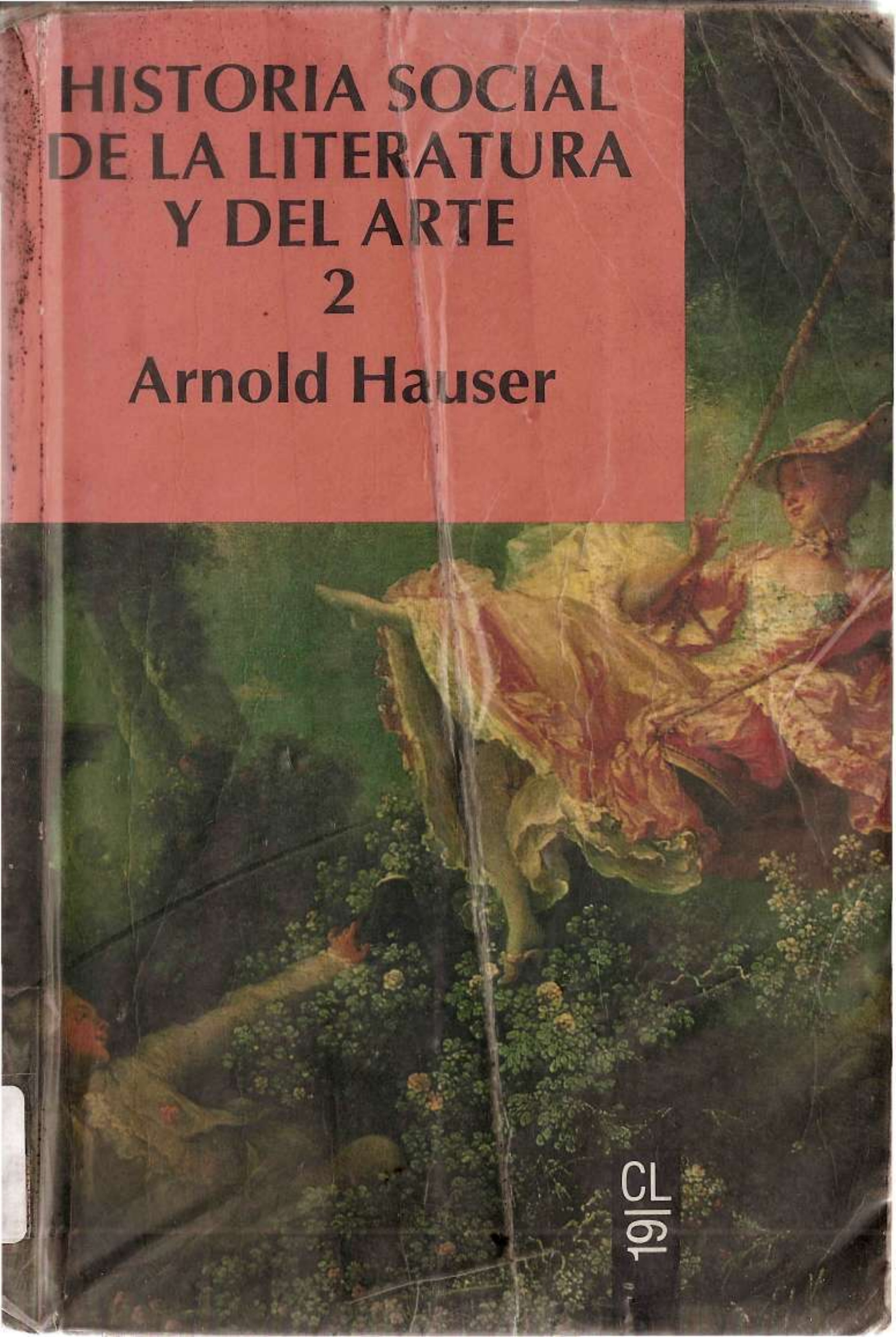

HISTORIA SOCIAL
DE LA LITERATURA
Y DEL ARTE
2
Arnold Hauser
CL
19

COLECCIÓN LABOR
NUEVA SERIE
19

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE
2

Arnold Hauser



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traductores:
A. Tovar y F. P. Varas-Reyes

Diseño de cubierta:
Jordi Vives

22.ª edición,
segunda en Colección Labor: 1993

Título original:
THE SOCIAL HISTORY OF ART

Escoles Pies, 103 - 08017 Barcelona
Grupo Telepublicaciones

Depósito legal: Z. 2076-1993
ISBN: 84-335-3500-5 (Obra completa)
ISBN: 84-335-3519-6 (Vol. II)

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en Venus Industrias Gráficas, S.L.
Carretera de Castellón, km. 4,800. Zaragoza

CONTENIDO DE ESTE TOMO

VI. EL MANIERISMO

VII. EL BARROCO

VIII. ROCOCO, CLASICISMO Y ROMANTICISMO

VI

EL MANIERISMO

1

EL CONCEPTO DE MANIERISMO

El Manierismo ha aparecido tan tarde en el primer plano de la investigación histórico-artística que el juicio peyorativo que está en el fondo de este concepto todavía se sigue muchas veces sintiendo como decisivo y dificulta la comprensión de este estilo como una categoría puramente histórica, que no lleve implícito un juicio de valor. En otras denominaciones estilísticas, como el Gótico y el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, el valor primitivo —positivo o negativo— se ha borrado ya por completo; frente al Manierismo, empero, es todavía de tanta influencia la postura despectiva, que hay que luchar con una cierta resistencia interior antes de atreverse a designar como "manieristas" a los grandes artistas y poetas de este período. Sólo cuando se separa por completo el concepto de manierista del de amanerado se obtiene una categoría histórica-artística útil para los fenómenos a estudiar. Los conceptos de especie y de calidad, que hay que distinguir, coinciden entre sí, en grandes trechos de su desarrollo, pero esencialmente no tienen, puede decirse, nada en común.

Los conceptos de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros proceden del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carrac-

ci[1]. En Vasari *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa "estilo" en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una *gran' maniera*, y por ella entiende algo positivo. Una significación plenamente positiva tiene *maniera* en Borghini, quien en ciertos artistas la echa de menos hasta lamentándolo[2], y con ello realiza ya la moderna distinción entre estilo y carencia de él. Por primera vez los clasicistas del siglo XVII —Bellori y Malvasia— unen con el concepto de *maniera* la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas; ellos fueron los primeros en comprobar la cesura que el Manierismo significa en la evolución, y se dan cuenta del alejamiento que respecto del Clasicismo se hace sensible en el arte después de 1520.

Pero ¿por qué se llega tan pronto a este alejamiento? ¿Por qué el Renacimiento pleno es —como Wölfflin dice— una "sutil cresta" que, apenas alcanzada, ya está superada? Es una cresta incluso más estrecha de lo que se podría pensar por las explicaciones de Wölfflin. Pues no sólo las obras de Miguel Angel, sino ya las de Rafael, llevan en sí los elementos de disolución. La *Expulsión de Heliodoro* y la *Transfiguración* están llenas de tendencias anticlásicas, que rompen en más de una dirección los marcos renacentistas. ¿Qué es lo que explica la brevedad del tiempo en que dominan todavía sin alteración los principios clásicos, conservadores, de rigor formal? ¿Por qué el clasicismo, que en la Antigüedad es un estilo de calma y duración, aparece ahora como un puro "estadio de transición"? ¿Por qué se llega ahora tan pronto, por una parte, a la imitación puramente externa de los modelos clásicos, y, por otra, a un íntimo distanciamiento de ellos? Quizá porque el equilibrio que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue

[1] BELLORI: *Vita dei pittori*..., 1672. Cf. WERNER WEISBACH: *Der Manierismus*, en "Zeitschr. f. bild. Kunst", 1918-1919, vol. 54, páginas 162 s.

[2] R. BORGHINI: *Il Riposo*, 1584. Cf. A. BLUNT: *op. cit.*, p. 154.

desde su comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad, y el Renacimiento siguió siendo hasta el final una época esencialmente dinámica, que no se tranquilizaba por completo con ninguna solución. El intento de dominar la insegura naturaleza del espíritu capitalista moderno y la dialéctica característica de una visión del mundo basada en las ciencias naturales lo alcanzó, en todo caso, el Renacimiento tan poco como los períodos ulteriores de la época moderna. Una estática permanente de la sociedad nunca se ha vuelto a alcanzar desde la Edad Media; por eso los clasicismos de la época moderna han sido siempre únicamente el resultado de un programa, y más bien la expresión de una esperanza que una verdadera pacificación. Incluso el hábil equilibrio que se creó hacia los finales del *Quattrocento* por obra de la gran burguesía satisfecha y dispuesta a transformarse en cortesana, y de la Curia pontificia, poderosa en capital y con ambiciones políticas, fue de corta duración. Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la Iglesia por la obra de la Reforma, de la invasión del país por los franceses y españoles y del *sacco* de Roma, ya no se podía sostener la ficción de equilibrio y estabilidad. En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto —y partiendo no sólo de Italia— se expandió por todo el Occidente.

Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiosa y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones. La actitud de los jóvenes artistas frente al Renacimiento pleno es extraordinariamente complicada; no pueden simplemente renunciar a los logros artísticos del clasicismo, si bien la armoniosa imagen del mundo de tal arte se les ha vuelto extraña por completo. Su deseo de continuar sin interrupción el desarrollo artístico apenas podía realizarse si no prestaba su empuje a tal esfuerzo la continuidad de la evolución social. Pero artistas y público son en lo esencial los mismos que en la época del Renacimiento, si bien el suelo empieza a ceder

bajo sus pies. El sentimiento de inseguridad explica la naturaleza contradictoria de su relación con el arte clásico. Esta contradicción ya la habían sentido los tratadistas de arte del XVII, pero no se dieron cuenta de que la imitación y la simultánea distorsión de los modelos clásicos en su tiempo estaban condicionadas no por la falta de espíritu, sino por el espíritu nuevo de los manieristas, completamente ajeno al clasicismo.

Sólo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del Manierismo respecto del Clasicismo, podía comprender el modo de crear de este estilo, y reconocer en la imitación, a veces minuciosa, de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto a ellos. Hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del Manierismo, en Pontormo y Parmigianino como en Bronzino y Beccafumi, en Tintoretto y el Greco como en Bruegel y Spranger, el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras, un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juegos con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil. Pero la solución artística es siempre lo mismo si se exterioriza como protesta contra el arte clásico que si procura mantener las conquistas formales de este arte, un "derivativo", una criatura que en último término sigue dependiendo del clasicismo, y que, por consiguiente, tiene su origen en una experiencia de cultura y no de vida. Nos encontramos aquí frente a un estilo privado de *ingenuidad*[3], que orien-

[3] WILHELM PINDER: *Zur Physiognomik des Manierismus*, en *Die Wissenschaft am Scheidewege. Ludwig Klages-Festschrift*, 1932, página 149.

ta sus formas no tanto por el contenido expresivo cuanto por el arte de la época anterior, y en tal medida como hasta entonces no había ocurrido con ninguna dirección artística importante. La conciencia del artista se extiende no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención. El programa teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como a los fines del arte. El Manierismo es en este sentido la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia. La tradición no es más que una defensa contra la novedad demasiado impetuosa, sentida como un principio de vida pero a la vez de destrucción. No se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma.

La actualización del Manierismo para nosotros, la revisión a que recientemente ha sido sometido el arte de Tintoretto, del Greco, de Bruegel y del Miguel Angel tardío, es tan significativa de la situación espiritual de nuestros días, como lo fue la nueva valoración del Renacimiento para la generación de Burckhardt y la honrosa salvación del Barroco para la generación de Riegl y Wölfflin. Burckhardt consideraba todavía a Parmigianino como un artista desagradable y afectado, y también Wölfflin veía aún en el Manierismo algo así como una desviación en la evolución natural y sana, un internado superfluo entre el Renacimiento y el Barroco. Sólo una época que ha vivido como su propio problema vital la tensión entre forma y contenido, belleza y expresión, podía hacer justicia al Manierismo y precisar su peculiaridad tanto frente al Renacimiento como frente al Barroco. A Wölfflin le faltaba todavía la auténtica e inmediata vivencia del postimpresionismo, esto es, la experiencia que puso a Dvorák en situación de medir la importancia

de las tendencias espirituales en el arte y de reconocer en el Manierismo la victoria de una de estas tendencias. Dvorák sabía muy bien que el espiritualismo no agota el sentido del arte manierista, y que no se trata en él, como en el trascendentalismo de la Edad Media, de una completa renuncia al mundo; en modo alguno olvidó que junto al Greco hubo también un Bruegel y junto a Tasso un Shakespeare y un Cervantes[4]. Su problema capital parece haber sido precisamente hallar la mutua relación, el común denominador y el principio de diferenciación de los diversos fenómenos —espiritualistas y naturalistas— dentro del Manierismo. Las explicaciones de este autor, tempranamente desaparecido, no van desgraciadamente mucho más allá de la formación de estas dos tendencias, "deductiva" e "inductiva", según él las llamó, y hacen que lamentemos muchísimo que la obra de su vida quedara interminada precisamente en este punto.

Las dos corrientes contrapuestas en el Manierismo —espiritualismo místico del Greco y naturalismo panteísta de Bruegel— no están *siempre por completo*, como tendencias estilísticas distintas, personificadas en artistas diversos, sino que suelen estar revueltas entre sí de manera insoluble. Pontormo y Rosso, Tintoretto y Parmigianino, Mor y Bruegel, Heemskerck y Callot son tan decididamente realistas como idealistas, y la unidad compleja y apenas diferenciada de naturalismo y espiritualismo, falta de forma y formalismo, concreción y abstracción en su arte, es la fórmula fundamental de todo el estilo, que los une unos con otros. Pero esta heterogeneidad de las tendencias no significa puro subjetivismo ni puro capricho en la selección de los grados de realidad de la representación, como todavía pensaba Dvorák[5], sino que es más bien un signo de la conmoción en los criterios de realidad y el resultado del intento, muchas veces desesperado, de poner de acuerdo la espiritualidad de la Edad Media con el realismo del Renacimiento.

4 MAX DVORÁK: *Über Greco u. den Manierismus*, en *Kunstgesch. als Geistesgesch.*, 1924, p. 271.

5 IDEM: *Pieter Bruegel der Aelt.*, *ibid.*, p. 222.

Nada caracteriza mejor la destrucción de la armonía clásica que la desintegración de la unidad espacial, en la que la visión artística del Renacimiento había hallado su expresión más quintaesenciada. La unidad de la escena, la coherencia local de la composición, la lógica trabada de la construcción espacial eran para el Renacimiento los supuestos más importantes del efecto artístico de una obra. Todo el sistema del dibujo de perspectiva, todas las reglas de la proporcionalidad y de la tectónica eran para aquél sólo medios para lograr este efecto espacial. El Manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa; hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento: en una, el principio de la economía; en otra, el del despilfarro del espacio. La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda espacialmente desvalorizado y relegado. Como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas! El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico, el libre operar con los coeficientes espaciales según el objeto que se desea alcanzar. La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la más aguda observación de la realidad. En algunos detalles recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte mo-

derno, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en la técnica de montaje de las novelas de Joyce, y en el soberano dominio del espacio en las películas. Sin la experiencia de esta dirección artística, el Manierismo apenas habría conseguido tener para nosotros la significación que tiene en realidad.

Ya la caracterización general del Manierismo contiene rasgos muy dispares, difíciles de reunir en un concepto unitario. Una dificultad especial está en que en este caso el concepto estilístico no es en modo alguno un concepto puramente temporal. Es verdad que el Manierismo es el estilo que prevalece entre el tercer decenio y el fin de siglo, pero no domina sin competencia, y particularmente al principio y al fin del período se confunde con tendencias barrocas. Ambas líneas se entrelazan ya en las obras tardías de Rafael y Miguel Angel. Ya en ellas compite la voluntad artística apasionadamente expresionista del Barroco con la concepción intelectualista "surrealista" del Manierismo. Los dos estilos postclásicos surgen casi contemporáneamente a la crisis espiritual de los primeros decenios del siglo: el Manierismo, como expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de esta época; el Barroco, como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción basada en el sentimiento espontáneo. Después del *sacco* de Roma las tendencias estilísticas barrocas fueron reprimidas progresivamente; sigue entonces un período de más de sesenta años en los que el Manierismo domina la evolución. Algunos investigadores comprenden el Manierismo como una reacción que subsigue al Barroco inicial, y el Barroco en su plenitud como el contramovimiento que después disuelve el Manierismo [6]. La historia del arte en el siglo XVI consistiría, según esto, en el repetido choque de Barroco y Manierismo, con la victoria provisional de la tendencia manierista y la definitiva de la barroca.

[6] W. PINDER: *Das Problem der Generation*, p. 140: IDEM: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss.*, 1928, II, p. 252.

Pero esto es una construcción que, sin fundamento suficiente, hace comenzar el Barroco inicial antes del Manierismo y exagera el carácter transicional de éste[7].

La contraposición de ambos estilos es en realidad más bien sociológica que evolutiva e histórica. El Manierismo es el estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático; el Barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, más afectiva, más matizada nacionalmente. El Barroco maduro triunfa sobre el más refinado y exclusivo Manierismo, mientras que la propaganda eclesiástica de la Contrarreforma gana en amplitud y el catolicismo vuelve a ser de nuevo religión popular. El arte cortesano del siglo XVII acomoda al Barroco sus exigencias específicas; por una parte, realza sus rasgos emocionales en magnífica teatralidad, y, por otra, desarrolla su clasicismo latente, hasta que sirva de expresión a un principio de autoridad estricto y severo. Pero en el siglo XVI el Manierismo es el estilo cortesano por excelencia. En todas las principales cortes de Europa disfruta la preferencia sobre cualquier otra tendencia. Los pintores áulicos de los Médici en Florencia, de Francisco I en Fontainebleau, de Felipe II en Madrid, de Rodolfo II en Praga, de Alberto V en Munich son manieristas. Con las costumbres y usos de las cortes principescas italianas se extiende el mecenazgo por todo el Occidente, y experimenta en algunas cortes, por ejemplo, en Fontainebleau, un realce mayor. La corte de los Valois es ya muy grande y pretenciosa y muestra rasgos que recuerdan el Versalles de más tarde[8]. Menos magnífico, menos público y más acorde en muchos aspectos con la naturaleza íntima e intelectualizada del Manierismo es el ambiente de las cortes menores. Bronzino y Vasari en Florencia, Adrian de Vries, Bartholomäus Spranger, Hans de Aquisgrán y José Heinz en Praga, Sustris y Candid en Munich disfrutan, junto a la magnanimidad

[7] Ello acontece ante todo en W. WEISBACH: *Der Manierismus*, página 162, y MARGARETE HÖRNER: *Der Manierismus als künstl. Anschaungsform*, en "Zeitschr. f. Aesth.", vol. 22, 1926, p. 200.
[8] ERNEST LAVISSE: *Histoire de France*, V, 1, 1903, p. 208.

de sus protectores, de un ambiente más íntimo y menos pretencioso. Hasta entre Felipe II y sus artistas domina una cordialidad de relaciones sorprendente en este hombre adusto. El pintor portugués Coelho pertenece a su círculo más íntimo; un corredor especial une las habitaciones del rey con los talleres de los artistas áulicos, y, según se dice, él mismo pintó [9]. Rodolfo II se traslada, al llegar a ser Emperador, al Hradschin en Praga, se aísla del mundo con sus astrólogos, alquimistas y artistas, y hace que pinten para él cuadros cuyo erotismo refinado y rápida elegancia hacen pensar en un ambiente rococó gozador de la vida, no en el alojamiento sombrío de un maníaco. Ambos primos, Felipe y Rodolfo, tienen siempre dinero para comprar obras de arte, y tiempo para los artistas o los marchantes. La manera más segura de acercarse a ellos es a través del arte [10]. En el afán coleccionista de estos príncipes hay algo de celoso y secreto; los motivos propagandísticos y representativos quedan casi por completo por debajo de su gusto y goce.

El Manierismo cortesano es, especialmente en su forma tardía, un movimiento unitario y de extensión europea: el primer gran estilo internacional desde el Gótico. La fuente de su valor general está en el absolutismo monárquico que se extendía por todo el Occidente y en la moda de las cortes orientadas intelectualmente y ambiciosas en el terreno del arte. La lengua y el arte italianos adquieren en el siglo XVI un valor general que recuerda la autoridad del latín en la Edad Media; el Manierismo es la forma particular en que los logros artísticos del Renacimiento italiano encuentran difusión internacional. Pero el Manierismo no sólo tiene de común con el Gótico este internacionalismo. La renovación religiosa de la época, la nueva mística, la nostalgia de desmaterialización y salvación, el desprecio del cuerpo y el sumirse en la vivencia de lo sobrenatural llevan a una "gotificación"

[9] LUDWIG PFANDL: *Spanische Kultur u. Sitte des 16. u. 17. Jahrh.*, 1924, p. 5.
[10] L. BRIEGER: *op. cit.*, pp. 109 s.

que halla muchas veces expresión no ya sólo evidente, sino exagerada, en las proporciones alargadas de las formas manieristas. El nuevo espiritualismo se anuncia, empero, más bien en una tensión de los elementos espirituales y corporales que en la absoluta superación de la καλοκἀγαθία clásica. Las nuevas formas ideales no renuncian en modo alguno a los encantos de la belleza corporal, pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento que recuerda los éxtasis del arte gótico. El Gótico dio, mediante la animación de la figura humana, el primer gran paso en la evolución del arte expresivo moderno; el segundo lo dio el Manierismo, con la disolución del objetivismo renacentista, la acentuación del punto de vista personal del artista y la experiencia personal del espectador.

2

LA EPOCA DE LA POLITICA REALISTA

El Manierismo es la expresión artística de la crisis que conmueve en el siglo XVI a todo el Occidente y se extiende a todo el campo de la vida política, económica y espiritual. La crisis política comienza con la invasión de Italia por Francia y España, las primeras potencias imperialistas de la Edad Moderna. Francia es el resultado de la liberación de la monarquía frente al feudalismo y del éxito favorable de la Guerra de los Cien Años; España es creación del azar, al unirse con Alemania y los Países Bajos, con lo que bajo Carlos V se convierte en una potencia política sin precedentes desde Carlomagno. La creación estatal en que Carlos V transforma los países que le correspondían por herencia resulta, con la incorporación de Alemania, comparable al Imperio franco y ha sido considerado como el último intento de restablecer la unidad de la Iglesia y el Imperio[11]. Pero tal idea no tenía ningún fundamento real desde el fin de la Edad Media, y, en lugar de la deseada unión, resultó el antagonismo político que debía predominar en la historia de Europa durante más de cuatrocientos años.

Francia y España devastaron Italia, la sometieron y la llevaron al borde de la desesperación. Cuando Carlos V comenzó su campaña a través de Italia, ya estaba borrado por completo el recuerdo de las incursiones de los emperadores alemanes durante la Edad Media. Es cierto que los italianos se hacían la guerra unos a otros de manera ininterrumpida, pero ya no sabían lo que era estar dominados por un poder extranjero. Quedaron como entontecidos por el repentino ataque y ya nunca pudieron

[11] H. DOLLMAYR: *op. cit.*, p. 363.

restablecerse del choque. Los franceses ocuparon primero Nápoles, después Milán y, por fin, Florencia. De la Italia meridional fueron, ciertamente, expulsados pronto por los españoles, pero la Lombardía siguió siendo durante decenios el teatro de las luchas y rivalidades de ambas grandes potencias. Allí se sostuvieron los franceses hasta 1525, cuando Francisco I fue derrotado en la batalla de Pavía y trasladado a España. Carlos V tenía entonces Italia en su mano y no permitió más las intrigas del Papa. En 1527 se lanzan 12.000 lansquenetes contra Roma para dominar a Clemente VII. Se reúnen con el ejército imperial a las órdenes del Condestable de Borbón, caen sobre la Ciudad Eterna, y la conquistan en ocho días. Las bases de la cultura renacentista parecen destruidas; el Papa es impotente, los prelados y los banqueros ya no se sienten seguros en Roma. Los miembros de la escuela de Rafael, que habían dominado la vida artística de Roma, se dispersan, y la ciudad pierde en la época siguiente su importancia artística[12]. En el año 1530 también entran en Florencia los ejércitos hispanoalemanes. Carlos V instala, de acuerdo con el Papa, a Alejandro de Médici como príncipe hereditario, y borra con ello los últimos restos de la República. Los disturbios revolucionarios que después del saqueo de Roma habían estallado en Florencia y habían causado la expulsión de los Médici apresuran la decisión del Papa de ponerse de acuerdo con el Emperador. El jefe del Estado Pontificio se convierte en aliado de España; en Nápoles hay un virrey español; en Milán, un gobernador español; en Florencia gobiernan los españoles por medio de los Médici; en Ferrara, por medio de los Este; en Mantua, por medio de los Gonzaga. En los dos centros culturales de Italia, Florencia y Roma, dominan formas de vida y costumbres españolas, etiqueta y elegancia españolas. El predominio espiritual de los vencedores, cuya cultura carece del refinamiento de la italiana, no es en todo caso muy profundo, y el contacto del arte con su tradición propia se mantiene.

12 H. A. L. FISHER: *A History of Europe*, 1936, p. 525.

Pues también donde la cultura italiana parece sucumbir ante el hispanismo continúa sus íntimas tendencias tal cual resultan de las premisas cinquecentistas y orientadas por sí al formalismo cortesano [13].

Carlos V conquistó Italia con la ayuda del capital alemán e italiano [14]. Desde entonces el capital financiero empezó a dominar el mundo. Los ejércitos con que Carlos V vencía a sus enemigos y mantenía la unidad de su Imperio eran creación de ese poder. Sus guerras y las de sus sucesores arruinaron, ciertamente, a los más grandes capitalistas de la época, pero aseguraron al capitalismo el dominio del mundo. Maximiliano I no estaba todavía en situación de cobrar tributos regulares y de mantener un ejército permanente; el poder, en su época, residía todavía esencialmente en los señores territoriales. La organización de la hacienda, según principios puramente de empresa, la creación de una burocracia unitaria y de un gran ejército de mercenarios, la transformación de la nobleza feudal en una nobleza cortesana y de funcionarios sólo pudo realizarlo su nieto. Los fundamentos de la monarquía centralizada eran, con todo, muy antiguos. Pues desde que los señores territoriales arrendaban sus tierras en lugar de administrarlas ellos mismos, disminuyó el número de su gente y estaba dada la premisa para que predominara el poder central [15]. Se demostró que el proceso hacia el absolutismo era una pura cuestión de tiempo... y de dinero. Como los ingresos de la Corona en gran parte consistían en los tributos de la población no noble y no privilegiada, era de interés para el Estado favorecer la prosperidad económica de estas clases [16]. Claro que en cada momento crítico el cuidado por ellas debía ceder el paso a los intereses del gran capital, a cuyo

13 Cf. BENEDETTO CROCE: *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento*, 1917, p. 241.

14 RICHARD EHRENBERG: *Das Zeitalter der Fugger*, 1896, I, página 415.

15 FRANZ OPPENHEIMER: *The State*, 1923, pp. 244 s.

16 Cf. W. CUNNINGHAM: *Western Civilisation in its Economic Aspects. Medieval and Modern Times*, 1900, p. 174.

apoyo, a pesar de sus ingresos regulares, todavía no podían, de ninguna manera, renunciar los reyes.

Cuando Carlos V comenzó a organizar su dominio en Italia, el centro del comercio mundial se había desplazado desde el Mediterráneo al Occidente, a consecuencia del peligro turco, del descubrimiento de nuevas vías marítimas y del predominio económico de las naciones oceánicas. Y cuando, por primera vez en la organización de la economía mundial, en lugar de los pequeños Estados italianos aparecen grandes potencias administradas centralistamente y que disponen de territorios incomparablemente mayores y de medios más abundantes, termina la época inicial del capitalismo y comienza el capitalismo moderno en gran estilo. La importación de metales preciosos desde América a España, por importantes que sean sus consecuencias inmediatas, el aumento del numerario disponible y la subida de los precios no bastan para explicar el comienzo de la nueva era de gran capitalismo. Mucho más importante que la interferencia de la plata americana, que se quería manejar, de acuerdo con la doctrina mercantilista, como un tesoro, esto es, inmovilizándola y guardándola en el país, es la alianza entre el Estado y el capital, y, como consecuencia de esta alianza, el fondo de capitalismo privado que tienen las empresas políticas de aquel tiempo.

La tendencia a pasar desde la empresa de tipo artesano, que trabaja con un capital relativamente pequeño, a la gran industria, y del comercio con mercancías a los negocios financieros, ya se puede observar desde muy pronto; adquiere la supremacía en los centros económicos italianos y flamencos a lo largo del siglo XV. Pero el quedarse anticuada la pequeña industria artesana por la gran industria, y la independización de los negocios financieros del comercio de géneros sólo acontecen hacia los finales del siglo. El desencadenamiento de la libre competencia lleva, por una parte, a terminar con el principio corporativo; por otra, al desplazamiento de la actividad económica a terrenos siempre nuevos, cada vez más alejados de la producción. Los pequeños negocios son absor-

bidos por los grandes, y éstos, dirigidos por capitalistas, que se dedican cada vez más a los negocios financieros. Los factores decisivos de la economía se vuelven cada vez más oscuros para la mayoría de la gente, y cada vez más difíciles de gobernar desde la posición del común de los hombres. La coyuntura adquiere una realidad misteriosa, pero, por ello, tanto más implacable; pesa como una fuerza superior e inevitable sobre la cabeza de los humanos. Los estratos inferiores y medios pierden, con su influencia en los gremios, el sentimiento de seguridad; mientras tanto los capitalistas no se sienten más seguros. No hay para ellos, cuando se quieren detener, ningún reposo; pero según van creciendo, se van metiendo cada vez en un terreno más peligroso. La segunda mitad del siglo presencia una ininterrumpida serie de crisis financieras; en 1557 hay la bancarrota del Estado en Francia y la primera en España; en 1575, la segunda en España. Estas catástrofes no sólo sacuden los cimientos de las casas comerciales principales, sino que significan la ruina de infinitas existencias menores.

El grande y tentador negocio es la transacción de los empréstitos estatales; pero dado el exceso de deudas de los príncipes, es a la vez el más peligroso. En el juego de azar participan ampliamente, además de los banqueros y de los especuladores profesionales, las clases medias, con sus depósitos en las bancas y sus inversiones en las bolsas, nacidas a la vida hacía poco. Como el numerario de los diversos banqueros resultaba insuficiente para las necesidades de capital de los monarcas, se comenzó entonces a utilizar, para conseguir créditos, el aparato de las bolsas en Amberes y Lyon [17]. En parte en relación con estas transacciones se desarrollan todas las formas posibles de la especulación bursátil: el comercio de efectos, los negocios a plazo, el arbitraje, los seguros [18]. Todo el Occidente es envuelto por un clima bursátil y una fiebre de especulación que todavía se acrece cuando las socie-

[17] R. EHRENBERG: *op. cit.*, II, p. 320.

[18] HENRI SÉE: *Les origines du capitalisme mod.*, 1926, pp. 38 s.

dades de comercio transoceánico inglesas y holandesas ofrecen al público la oportunidad de participar en sus ganancias, a menudo fantásticas. Las consecuencias para las grandes masas son catastróficas; el paro relacionado con el desplazamiento del interés desde la producción agrícola a la industrial, la superpoblación de las ciudades, la subida de los precios y el mantenimiento de los bajos salarios se hacen perceptibles por todas partes.

El punto más alto lo alcanza la inquietud social allí donde por de pronto se da la mayor acumulación de capital: en Alemania, y prende en la clase que había sido más descuidada: los campesinos. Estalla en contacto inmediato con el movimiento religioso de masas; en parte porque este movimiento está condicionado por la dinámica social de la época, en parte porque las fuerzas de la oposición se encuentran todavía del modo más fácil bajo la bandera de una idea religiosa. La revolución social y la religiosa no forman en modo alguno una unidad inseparable sólo bajo los anabaptistas. Voces de la época, como los exabruptos de un Ulrico de Hutten contra la economía monetaria y monopolista, los usureros y la especulación con la tierra, en una palabra, contra la *Fuggerei*, como él dice [19], permiten deducir que la intranquilidad se encuentra en un estadio todavía caótico e impreciso. Esta intranquilidad une a los estratos sociales a los que interesa más la revolución religiosa que la social con los que desde luego están más empeñados, o casi exclusivamente, en realizar la revolución social. Pero como estos elementos están siempre divididos, y el ambiente es tan medieval, todas las ideas imaginables se revisten del modo más natural de las formas de pensar y de sentir la fe religiosa. Esto explica el estado oscuro y febril, la general y vaga esperanza de salvación en que se acumulan motivos religiosos y sociales.

Pero es característico de la sociología de la Reforma

19 FR. VON BEZOLD: *Staat u. Ges. des Reformationszeitalters*, en *Staat u. Ges. d. neueren Zeit. Die Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1908, p. 91.

el hecho de que el movimiento tuvo su origen en la indignación por la corrupción de la Iglesia, y que la codicia del clero, el negocio de las bulas y los beneficios eclesiásticos fueron la causa inmediata de que se pusiera en movimiento. Los oprimidos y explotados no querían renunciar a la idea de que las palabras de la Biblia que hablaban de la condenación de los ricos y hacían promesas a los pobres se refirieran sólo al Reino de los cielos. Pero los elementos burgueses que hacían con entusiasmo la guerra contra los privilegios feudales del clero no sólo se retiraron del movimiento tan pronto como consiguieron sus fines propios, sino que se opusieron a todo progreso que hubiera perjudicado a sus intereses en beneficio de los estratos inferiores. El protestantismo, que como movimiento popular comenzó sobre una ancha base, se apoyó principalmente en los señores territoriales y en los elementos burgueses. Parece que Lutero, con verdadero olfato político, juzgó tan desfavorablemente las opiniones de las clases revolucionarias, que poco a poco se puso totalmente de parte de aquellos estratos cuyos intereses estaban enlazados con el mantenimiento del orden y la autoridad. Así, pues, no sólo dejó a las masas en la estacada, sino que excitó a los príncipes y a sus seguidores contra "las mesnadas asesinas y rapaces de los campesinos". Evidentemente quería a toda costa guardarse de toda apariencia de tener algo que ver con la revolución social.

La defección de Lutero tuvo, sin duda, un efecto catastrófico [20]. La escasez de testimonios directamene relacionados con esto tiene su explicación en que los traicionados, fuera de las filas de los anabaptistas, no tuvieron ningún portavoz propio. Pero la tenebrosa visión del mundo en esta época es sólo una expresión indirecta de la desilusión que amplios círculos debieron sentir ante la marcha de la Reforma. La conducta "razonable" de Lutero fue un terrible ejemplo de "política realista". No

[20] E. BELFORT BAX: *The Social Side of the German Reformation*. II, *The Peasant War in Germany 1525-26*, 1899, pp. 275 ss.

sucedió entonces por primera vez que el ideal religioso sellara un compromiso con la vida práctica —toda la historia de la Iglesia cristiana parece un equilibrio entre lo que es de Dios y lo que es del César—, pero las concesiones anteriores fueron paulatinas, en transiciones apenas perceptibles, cuando el trasfondo del acontecer político en general se había mantenido invisible para el público. Mas la desviación del protestantismo ocurrió, por el contrario, a plena luz del día, en la época de la imprenta, de los folletos, del general interés y capacidad de juicio políticos. Los representantes espirituales de la época pueden haber sido completamente ajenos a la causa de los campesinos, e incluso haber representado intereses contradictorios, pero el espectáculo de la degeneración de una gran idea no pudo quedar sin efecto sobre aquéllos, aunque hubieran sido de opinión contraria a la Reforma. El punto de vista de Lutero en la cuestión de los campesinos era sólo un síntoma de la evolución que había de tomar toda idea revolucionaria en la era del absolutismo [21].

En la primera mitad del siglo —esto es, en la época de las guerras de religión, el Concilio de Trento y la Contrarreforma intransigente— el protestantismo significó para el Occidente no sólo un problema eclesiástico y confesional, sino también —como la Sofística en la Antigüedad, la Ilustración en el siglo XVIII y el socialismo en nuestros días— una cuestión de conciencia, ante la que no se puede cerrar ningún hombre moralmente responsable. Después de la Reforma no sólo no hubo ya ningún buen católico que no estuviera convencido de la corrupción de la Iglesia y de la necesidad de su purificación, sino que el efecto de las ideas que venían de Alemania fue mucho más profundo: se adquirió conciencia de la interioridad, supramundanidad y falta de compromiso perdidas en la fe cristiana, y se sintió una inextinguible nostalgia por su restauración. Lo que por todas partes excitaba y entusiasmaba a los buenos cristianos, y ante

21 FRIEDRICH ENGELS: *Der deutsche Bauernkrieg*, passim.

todo a los idealistas e intelectuales de Italia, era el antimaterialismo del movimiento reformista, la doctrina de la justificación por la fe, la idea de la comunión directa con Dios y del sacerdocio universal. Pero cuando el protestantismo se convirtió en la confesión de los príncipes interesados puramente en la política, y de la burguesía preocupada en primer lugar por la economía, y se puso en camino de convertirse en otra Iglesia, estos idealistas e intelectuales, que consideraban la Reforma como un movimiento puramente espiritual, se sintieron profundamente desilusionados.

El deseo de interiorización y profundización de la vida religiosa en ninguna parte era más fuerte que en Roma, y en ninguna parte se percibió mejor que aquí el peligro que la Reforma alemana significaba para la unidad de la Iglesia, si bien el foco de estos sentimientos e ideas no se encontraba en el círculo inmediato al Papa. Los jefes del movimiento reformista católico fueron, ante todo, humanistas ilustrados que pensaban de un modo muy progresista sobre la enfermedad de la Iglesia y la profundidad de la necesaria revisión, pero cuyo radicalismo se detenía ante la absoluta justificación de la legitimidad del Pontificado. Todos querían reformar la Iglesia desde dentro; pero querían reformarla, precisamente, por medio de la convocación de un concilio libre y general, del cual Clemente VII no quería saber nada, pues nunca se sabía lo que podía resultar de tal concilio. Hacia 1520 se formó en Roma el "Oratorio del Divino Amor". Esta congregación debía ser un ejemplo de piedad y había de estimular la reforma de la Iglesia. Muchos de los más sabios y prestigiosos miembros del clero romano, como Sadoleto, Giberti, Thiene y Caraffa, pertenecían a él. El *sacco* de Roma puso fin también a esta empresa; el círculo se disolvió y se tardó tiempo hasta que las fuerzas volvieron a reunirse. El movimiento fue continuado en Venecia, donde sus mantenedores fueron Sadoleto, Contarini y Pole. Allí, como también más tarde en Roma, el objetivo de los afanes era la conciliación con el luteranismo y la salvación para la Iglesia Católica del contenido moral de

la Reforma, es decir, de la doctrina de la justificación por la fe.

De estos círculos humanísticos, pero interesados en primer lugar en cuestiones religiosas, estaban muy cerca Vittoria Colonna y sus amigos, a los que desde 1538 también pertenecía Miguel Angel. El pintor portugués Francisco de Holanda, en sus *Diálogos de la pintura* (1539), describe el entusiasmo religioso de este grupo, en el que fue introducido por un amigo, y cuenta, entre otras cosas, sus reuniones en la iglesia de San Silvestre de Monte Cavallo, donde un teólogo entonces famoso explicaba las Epístolas de San Pablo. En este ambiente que rodeaba a Vittoria Colonna recibió Miguel Angel, sin duda, los estímulos que le condujeron a un renacimiento religioso y al espiritualismo del estilo de su vejez. La evolución religiosa que experimentó es completamente típica de la época de transición entre el Renacimiento y la Contrarreforma; lo único extraordinario fue lo apasionado de su evolución íntima y lo riguroso de la expresión que alcanza en sus obras. Miguel Angel parece haber sido ya en su juventud muy sensible a los estímulos religiosos. La personalidad y el fin de Savonarola dejaron en él una impresión inextinguible. Durante toda su vida proclamó frente al mundo un alejamiento que tuvo sin duda su origen en aquella experiencia. Con la edad, su piedad se hizo más profunda; se volvió cada vez más ardiente, rigurosa, exclusiva, hasta que llenó su alma por completo, y no sólo borró sus ideales renacentistas, sino que lo llevó a dudar del sentido y el valor de toda su actividad artística. El cambio no se realizó por completo y de una vez, sino paso a paso. Ya en las tumbas de los Médici y en las pechinas de la bóveda de la Sixtina se pueden descubrir los signos de una concepción artística manierista, turbada en su sentimiento de armonía. En el *Juicio final* (1534-1541) el nuevo espíritu domina ya sin limitación alguna; ya no es un monumento de belleza y perfección, de fuerza y juventud lo que surge, sino una imagen de la confusión y la desesperación, un grito de liberación del caos, que de repente amenaza con devorarlo todo. El deber de entrega, de purifica-

ción de todo lo terrenal, corpóreo y sensual, domina la obra. La armonía espacial de las composiciones renacentistas ha desaparecido. Es un espacio irreal, discontinuo, ni visto unitariamente ni construido con un patrón unitario, aquel en que se mueve la representación. La infracción consciente y ostentosa de los antiguos principios de ordenación, la deformación y desintegración de la imagen renacentista del mundo, se manifiestan a cada paso, ante todo en la renuncia al efecto de perspectiva ilusionista. Uno de los más visibles signos de ello es que las figuras superiores de la composición estén sin reducir de tamaño, es decir, representadas mucho más grandes en comparación con las de abajo[22]. El *Juicio final* de la Sixtina es la primera creación artística de la época moderna que no es "bella" y que apunta a aquellas obras de arte de la Edad Media que aún no son hermosas, sino sólo expresivas. Pero la obra de Miguel Angel es, con todo, muy diversa de ellas; es una protesta de violento éxito contra la forma hermosa, terminada y sin mácula, un manifiesto cuya falta de forma tiene en sí algo de agresivo y autodestructor. La obra de Miguel Angel niega no sólo los ideales artísticos que los Botticelli y los Perugino intentaron realizar en el mismo espacio, sino también los fines que Miguel Angel persiguió antaño en las representaciones del techo de la misma capilla, y rechaza aquellas ideas de belleza a las que debe toda la capilla su existencia y toda la arquitectura y artes figurativas del Renacimiento su origen. Y no se trata del experimento de un excéntrico irresponsable, sino de una obra creada por el más prestigioso artista de la Cristiandad, que había de decorar el lugar más importante que el mundo cristiano tenía, el muro principal de la capilla doméstica del Papa. Era todo un mundo el que estaba en trance de perecer.

Los frescos de la Cappella Paolina, la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión de San Pedro* (1542-1549), representan la fase siguiente en el desarrollo. Del orden ar-

[22] WALTER FRIEDLAENDER: *Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um 1520*, en "Repertorium f. Kunstwiss.", vol. 46, 1925, p. 58.

monioso del Renacimiento ya no queda aquí ni la más ligera huella. Las figuras tienen en sí algo de falta de libertad, de ensoñadora abulia; parece como si se encontraran bajo una presión misteriosa e inevitable, bajo una carga de inescrutable origen. Las zonas de espacio vacías alternan con otras siniestramente llenas; trozos de abandonado desierto están metidos entre aglomeraciones humanas, comprimidos como en una pesadilla. La unidad óptica, la coherencia continua del espacio, han desaparecido; la profundidad espacial no está construida gradualmente, sino como lanzada de repente; las diagonales se trazan a través del plano de la representación y perforan hoyos abismales en el fondo. Los coeficientes espaciales de la composición parecen estar allí sólo para expresar la desorientación y extrañamiento de las figuras. Figura y espacio, hombre y mundo no están ya en relación. Los portadores de la acción pierden todo carácter individual; los signos de la edad, del sexo, de los temperamentos, se confunden; todo tiende a la generalidad, a la abstracción, al esquematismo. El sentido de la personalidad desaparece junto a la inaudita significación de ser hombre. Después de la terminación de los frescos de la Cappella Paolina ya no produjo Miguel Angel ninguna obra grande; la *Pietà* en el Duomo de Florencia (1550-1555) y la *Pietà Rondanini* (1556-1564) son, con los dibujos de una crucifixión, toda la producción artística de los últimos quince años de su vida, y también estas obras se limitan a sacar las consecuencias de la decisión ya antes tomada. En la *Pietà Rondanini* ya no hay, como dice Simmel, "ninguna materia contra la que el alma tenga que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por su propio valor; los fenómenos carecen de cuerpo" [23]. La obra apenas es ya una creación artística; es más bien la transición entre una obra de arte y una confesión extática, una ojeada única a aquella zona transicional del alma en que la esfera estética se toca con la metafísica, y la expresión,

[23] GEORG SIMMEL: *Michelangelo*, en *Philosophische Kultur*, 1919, 2.ª ed., p. 159.

vacilando entre la sensualidad y la suprasensualidad, parece escaparse del espíritu por la violencia. Lo que al cabo surge está cerca de la nada; es informe, átono, inarticulado.

El fracaso de las negociaciones religiosas de Contarini en la Dieta imperial de Ratisbona en el año 1541 señala el fin del primer período "humanístico" del movimiento católico de reforma. Los días de los ilustrados, filantrópicos y tolerantes Sadoleto, Contarini y Pole están contados. Triunfa en toda la línea el principio del realismo. Se ha demostrado que los idealistas son incapaces de dominar la realidad. Paulo III (1534-1549) representa ya la transición de un Renacimiento cauteloso a una Contrarreforma intolerante. En 1542 se crea la Inquisición; en 1543, la censura de imprenta; en 1545 se abre el Concilio de Trento. El fracaso de Ratisbona trae como consecuencia una actitud militante, y conduce a la restauración del catolicismo mediante la autoridad y la fuerza. Comienza la persecución de los humanistas en las filas del alto clero. El nuevo espíritu fanático y antirrenacentista se anuncia por todas partes, sobre todo en nuevas fundaciones de Ordenes, nueva ascética, la aparición de nuevos santos, como San Carlos Borromeo, San Felipe Neri, San Juan de la Cruz y Santa Teresa [24]. Pero nada es más característico de la orientación que las cosas toman que la fundación de la Compañía de Jesús, que se convertirá en modelo de rigorismo en la fe y en la disciplina eclesiástica y pasará a ser la primera realización del pensamiento totalitario. Con su principio de la santificación de los medios por los fines significa el triunfo pleno de la idea de la política realista y expresa de la manera más precisa los rasgos fundamentales del espíritu del siglo.

La teoría y el programa del realismo político fueron desarrollados por vez primera por Maquiavelo; en él se encuentra la clave de toda la visión del mundo del Ma-

24 Cf. NIKOLAUS PEVSNER: *Gegenreformation und Manierismus*, en "Repert. f. Kunstwiss.", vol. 46, 1925, p. 248.

nierismo, que lucha con esta idea. Pero Maquiavelo no inventó el "maquiavelismo", esto es, la separación de la práctica política y los ideales cristianos; cualquier pequeño príncipe renacentista era ya un maquiavélico nato. Sólo la doctrina del racionalismo político adquirió en él la primera formulación, y sólo la práctica planeada de modo realista halló en él su primer abogado objetivo. Maquiavelo fue sólo un exponente y un portavoz de su época. Si su doctrina no hubiera sido más que una ocurrencia chocante de un filósofo ingenioso y cruel, no habría tenido los efectos destructores que en realidad tuvo, los cuales removieron la conciencia de todo hombre moral. Y si se hubiera tratado sólo de los métodos políticos de los pequeños tiranos italianos, seguramente sus escritos no hubieran conmovido los ánimos más profundamente que las historias fantásticas que se difundieron sobre las costumbres de estos tiranos. Mientras tanto, la historia produjo ejemplos más demostrativos que los crímenes del bandolero y envenenador que Maquiavelo presentó como modelo. Pues ¿qué era Carlos V, el protector de la Iglesia Católica, al amenazar la vida del Santo Padre y destruir la capital de la Cristiandad, sino un realista sin escrúpulos? Y ¿qué otra cosa era Lutero, el fundador de la religión popular por excelencia, que luego entregaba el pueblo a los señores y dejaba que la religión de la interioridad se convirtiese en el credo de la clase social más hábil para la vida y más decididamente mundana? ¿E Ignacio de Loyola, que hubiera crucificado a Cristo de nuevo, si las doctrinas del Resucitado, como en la leyenda de Dostoyevsky, hubieran amenazado la subsistencia de la Iglesia? ¿Y cualquier apreciado príncipe de la época, que ofrendaba el bienestar de sus depauperados súbditos a los intereses de los capitalistas? Y ¿qué fue en último término toda la economía capitalista, sino una ilustración de la teoría de Maquiavelo? ¿No demostraba ella bien claro que la realidad obedecía a su propia y estricta necesidad interna, y que, frente a la implacable lógica de ésta, toda idea era impotente, y que había de adaptarse a ella o ser si no por ella destruida?

Es imposible sobreestimar la importancia de Maquiavelo para sus contemporáneos y para la primera y aun segunda generación inmediatamente siguientes. El siglo quedó aterrorizado al encontrarse con el primer psicólogo del desvelamiento, el precursor de Marx, Nietzsche y Freud, y se halló profundamente revolucionado. Basta con pensar en el drama inglés de la época isabelina y jacobina, en el que Maquiavelo se convierte en figura viva, en personificación de todo disimulo y astucia, y su nombre propio pasa a ser el apelativo de "maquiavelo", para hacerse una idea de en qué medida ocupó la fantasía de los hombres. No fueron las violencias de los tiranos las que causaron la conmoción general, ni la alcahuetería de sus poetas áulicos la que llenó el mundo de desencanto, sino la justificación de sus métodos por un hombre que hacía valer junto a la filosofía de la fuerza el evangelio de la clemencia, junto al derecho del hábil también el del noble, junto a la moral del "zorro" también la del "león" [25]. Desde que hubo señores y súbditos, amos y criados, explotadores y explotados, hubo también dos distintos órdenes de patrones morales, uno para los poderosos y otro para los débiles. Maquiavelo fue sólo el primero que puso ante la conciencia de los hombres este dualismo moral e intentó justificar que en los asuntos de Estado valen otras máximas de actuación que en la vida privada, y que, en primer lugar, los principios morales cristianos de fe dada y verdad no son absolutamente obligatorios para el Estado y para los príncipes. El maquiavelismo, con su doctrina de la *doble moral* [26], tiene un único paralelo en la historia de la humanidad occidental, y es la doctrina de la *doble verdad*, que escindió la cultura de la Edad Media y dio paso a la época del nominalismo y naturalismo. En el momento que tratamos ocurrió en el mundo moral un corte análogo al que hubo entonces en el intelectual, pero la conmoción esta vez fue tanto más grande cuanto más

[25] MACHIAVELLI: *Il Principe,* cap. XVIII.

[26] Cf. PASQUALE VILLARI: *Machiavelli e i suoi tempi,* III, 1914, página 374.

vitales eran los valores de que se trataba. El corte fue en realidad tan profundo, que un conocedor de todas las producciones literarias importantes de la época podría determinar si una obra fue compuesta antes o después de que el autor conociera las ideas de Maquiavelo. Para familiarizarse con ellas no era, por lo demás, en absoluto necesario leer las obras del propio Maquiavelo, cosa que hicieron los menos. La idea del realismo político y de la "doble moral" era propiedad común, que pasó a las gentes de las maneras menos controlables. Maquiavelo hizo escuela en todas las zonas del vivir, aunque luego se exageró, encontrando discípulos del diablo incluso donde nunca los hubo; todo mentiroso parecía hablar la lengua de Maquiavelo; toda persona aguda era sospechosa.

El Concilio de Trento se convirtió en la alta escuela del realismo político. Tomó con fría objetividad las medidas que parecían adecuadas para adaptar las organizaciones de la Iglesia y los fundamentos de la fe a las condiciones y exigencias de la vida moderna. Los directores espirituales del Concilio quisieron trazar una frontera clara entre la ortodoxia y la herejía. Si ya no se podía disimular la secesión, al menos se debía impedir la ulterior difusión del mal. Se reconoció que, dadas las circunstancias, era más razonable acentuar las antítesis que velarlas, y aumentar frente a los creyentes las exigencias que reducirlas. La victoria de esta concepción significó el fin de la unidad del Cristianismo occidental [27]. Con todo, inmediatamente después de la conclusión de las sesiones tridentinas, que duraron diez y ocho años, se estableció otro patrón político, dictado por un profundo sentido realista, que atenuó esencialmente el rigorismo de los años conciliares, especialmente en cuestiones artísticas. Ya no había que temer confusiones en cuanto a la interpretación de la ortodoxia; ahora se trataba de iluminar la severidad del catolicismo militante, de ganar también a los sentidos para la fe, de

[27] ALBERT EHRHARD: *Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit*, en *Gesch. d. christl. Religion*, Die Kultur der Gegenwart, I, 4/1, 1909, 2.ª ed., p. 313.

hacer más atractivas las formas del culto, y de convertir la Iglesia en una casa magnífica y agradable. Estas fueron tareas a las que sólo el Barroco pudo atender —pues durante la época del Manierismo las decisiones rigoristas del Tridentino se mantuvieron en vigor—; pero fueron los mismos principios del realismo objetivo y frío los que en un caso señalaron el camino del rigor ascético y en otro el de la adulación a los sentidos.

Con la convocatoria del Concilio cesó el liberalismo de la Iglesia respecto del arte. La producción artística de la Iglesia fue puesta bajo la vigilancia de teólogos, y los pintores habían de atenerse, especialmente en las empresas mayores, estrictamente a las indicaciones de sus consejeros espirituales. Giovanni Paolo Lomazzo, la mayor autoridad de la época en cuestiones teórico-artísticas, pide expresamente que el pintor, al representar temas religiosos, se haga aconsejar por teólogos [27 bis]. Taddeo Zuccari se atiene en Caprarola a las prescripciones recibidas hasta en la elección de los colores, y Vasari no sólo no tiene nada que decir contra las direcciones que durante su trabajo en la Cappella Paolina recibe del erudito dominico Vincenzo Borghini, sino que se siente incómodo cuando Borghini no está cerca de él [28]. El contenido conceptual de los ciclos de frescos y de los retablos manieristas es generalmente tan complicado, que incluso en los casos en que no está atestiguada la colaboración de los pintores con los teólogos, debemos suponerla. Así como en el Concilio de Trento la teología medieval no sólo recupera sus derechos, sino que profundiza su influjo, mientras que muchas cuestiones, cuya explicación había sido en la Edad Media entregada a la escolástica, se resuelven ahora de un modo autoritario [29], la elección de los medios artísticos también es prescrita por las autoridades eclesiásticas en muchos aspectos más estrictamente que en la Edad Media, cuando

27 bis. GIOV. PAOLO LOMAZZO: *Idea del templo della pittura,* 1590, cap. VIII, 1884, p. 263.

28 CHARLES DEJOB: *De l'influence du Concile de Trente.*

29 R. V. LAURENCE: *The Church and the Reformation,* en *Cambridge Mod. Hist.,* II, 1903, p. 685.

en la mayoría de los casos se dejaba la cosa tranquilamente a la decisión de los artistas. Ante todo se prohibe tener en las iglesias obras de arte que estén influidas o inspiradas por errores religiosos doctrinales. Los artistas han de atenerse exactamente a la forma canónica de las historias bíblicas y a la exposición oficial de las cuestiones dogmáticas. Andrea Gilio reprocha en el *Juicio final* de Miguel Angel el Cristo sin barba, la mitológica barca de Caronte, los gestos de los santos, que, en su opinión, convendrían en una corrida de toros, la disposición de los ángeles del Apocalipsis, que contra la Escritura, están unos junto a otros, en lugar de distribuidos en los cuatro ángulos del cuadro, etc. Veronese es acusado ante el tribunal de la Inquisición porque en su cuadro *Banquete en casa de Leví* las personas citadas en la Biblia se completan con toda clase de motivos caprichosamente elegidos, como enanos, perros, un bufón con un loro y otras cosas. Las decisiones del Concilio prohiben las representaciones de desnudos, así como la exhibición de representaciones excitantes, inconvenientes y profanas en los lugares sagrados. Todos los escritos sobre arte religioso que aparecen después del Concilio de Trento, así, en primer lugar, el *Diálogo degli errore dei pittori*, de Gilio (1564) y el *Riposo*, de Rafael Borghini (1584), atacan toda desnudez en el arte eclesiástico [30]. Gilio desea que el artista, incluso en los casos en que una figura ha de representarse desnuda según el relato de la Biblia, lleve al menos un paño de pureza. San Carlos Borromeo hace retirar de los lugares sagrados, en todo el ámbito de su influencia, las representaciones que le parecen indecentes. El escultor Ammanati reniega, al cabo de una vida llena de triunfos, de los desnudos, en sí muy inocentes, de su juventud. Pero nada es más significativo del espíritu intolerante de esta época que el trato que se da al *Juicio final* de Miguel Angel. Paulo IV encarga en 1559 a Daniele da Volterra revestir las figuras desnudas del fresco que parecieran especial-

[30] EMILE MÂLE: *L'art religieux après le Concile de Trente*, 1932, p. 2.

mente provocativas. Pío V hace en 1566 desaparecer otros fragmentos indecentes. Clemente VIII quiere por fin hacer destruir todo el fresco, y sólo es detenido en sus planes por un memorial de la *Academia di San Lucca.* Pero más curiosa todavía que la conducta de los Papas es que también Vasari, en la segunda edición de sus *Vite,* condena la desnudez de las figuras en el *Juicio final* como indecente, considerado el sitio a que estaban destinadas. Estos años de cambios bruscos han sido designados como las "horas natales de la gazmoñería" [31]. Como es sabido, son las culturas aristocráticas u orientadas hacia cimas supraterrenas las que desdeñan la representación del desnudo; pero "gazmoñas" no eran ni la sociedad aristocrática de los inicios de la Antigüedad ni la cristiana de la Edad Media. Evitaban el desnudo, pero no se asustaban de él, y tenían desde luego una relación mucho más clara con el cuerpo como para andar con la "hoja de parra" a la vez velando y acentuando la sexualidad. La ambigüedad de los sentimientos eróticos aparece sólo con el Manierismo y pertenece a la escisión de esta cultura, que reúne en sí misma las mayores antítesis: el sentimiento más espontáneo con la más insoportable afectación, la más estricta fe en la autoridad con el individualismo más caprichoso, y las representaciones más castas con las formas más desenfrenadas del arte. Pero la gazmoñería no es sólo la reacción consciente contra la tentadora lascivia del arte independiente de la Iglesia, tal cual es cultivado en la mayoría de las cortes, sino que es una forma de la misma lascivia reprimida.

El Concilio de Trento rechazaba el formalismo y el sensualismo del arte en todos los aspectos. Gilio, según el espíritu del Concilio, se lamenta de que los pintores ya no se ocupen del tema y quieran sólo hacer brillar su habilidad virtuosista. La misma oposición contra el virtuosismo y la misma exigencia de un contenido de sentimiento inmediato se expresan también en la purificación de la música eclesiástica por el Concilio, esto es, la subor-

31 JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur,* p. 383.

dinación de la forma musical al texto y en el reconocimiento de absoluto valor de modelo a Palestrina. Pero, a diferencia de la Reforma, el Tridentino no fue, a pesar de su rigorismo moral y de su posición antiformalista, en modo alguno opuesto al arte. La conocida sentencia de Erasmo —*ubicumque regnat Lutheranismus, ibi literarum est interitus*— no se puede aplicar en modo alguno a las decisiones conciliares. Lutero veía en la poesía, a lo sumo, una sierva de la teología, y en las obras de las artes plásticas no podía descubrir absolutamente nada digno de alabanza; condenó la "idolatría" de la Iglesia católica, lo mismo que el culto de las efigies de los paganos, y tenía aquí ante los ojos no sólo las imágenes del Renacimiento, que en realidad muchas veces no tenían apenas que ver con la religión, sino la expresión en general del sentimiento religioso mediante el arte, la "idolatría" que él descubría ya en la simple decoración de las iglesias con imágenes. Todos los movimientos heréticos de la Edad Media tenían en el fondo una actitud iconoclasta. Tanto los albigenses y los valdenses como los lolardos y husitas condenan la profanación que la fe recibe del esplendor del arte [32]. Entre los reformadores —especialmente en Carlostadio, que hizo quemar en Wittenberg, en 1521, las imágenes de los santos; en Zuinglio, que en 1524 movió a los magistrados de Zurich para que retiraran las obras de arte de las iglesias y las hicieran destruir; en Calvino, que no halla ninguna diferencia entre orar a una imagen y el placer que se siente ante una obra de arte [33]; y, finalmente, en los anabaptistas, cuyo odio al arte es una parte de su odio a la cultura— el recelo de los herejes anteriores contra el arte se convierte en una verdadera iconofobia. Sus condenaciones del arte no sólo son mucho más intransigentes y consecuentes que, por ejemplo, la actitud de Savonarola, que en realidad no era una actitud icono-

[32] EUGÈNE MUENTZ: *Le Protestantisme et l'art*, en "Revue des Revues", 1900, 1 de marzo, pp. 481 s.
[33] *Ibid.*, p. 486.

clasta, sino purificadora[34], sino, más aún, que el propio movimiento iconoclasta bizantino, que, como sabemos, no se dirigió tanto contra las imágenes mismas cuanto contra los explotadores de su culto.

La Contrarreforma, que aseguró al arte en el culto la parte mayor que se puede imaginar, no quería sólo seguir fiel a la tradición cristiana de la Edad Media y del Renacimiento, para acentuar con ello su oposición al protestantismo, siendo amiga del arte cuando los herejes eran enemigos de él, sino que quería servirse del arte, ante todo, como arma contra las doctrinas de la herejía. El arte, gracias a la cultura estética del Renacimiento, había ganado muchísimo también como medio de propaganda; se hizo mucho más dúctil, soberano y útil para la finalidad de la propaganda indirecta, de manera que la Contrarreforma poseía en él un instrumento de influencia desconocido para la Edad Media con tales efectos. Si hay que ver la expresión artística primigenia e inmediata de la Contrarreforma en el Manierismo o en el Barroco, es cuestión en que las opiniones se dividen[35]. Cronológicamente está más cerca de la Contrarreforma el Manierismo, y la orientación espiritualista de la época tridentina halla en él una expresión más pura que en el Barroco, que se complace en los sentidos. El programa artístico de la Contrarreforma —la propaganda del catolicismo en las amplias masas populares mediante el arte— fue, sin embargo, sólo realizado por el Barroco. Los miembros del Concilio Tridentino no soñaban, desde luego, con un arte que, como el Manierismo, estuviera dirigido a un reducido estrato de intelectuales, sino con un arte popular, como llegó a serlo el Barroco. En la época del Concilio, el Manierismo era la forma más difundida y viviente de arte, pero no representaba precisamente la orientación mejor

34 GUSTAVE GRUYER: *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarola publiés en Italie au XV^{e} et XVI^{e} siècle et les paroles du Savonarola sur l'art,* 1879; JOSEF SCHNITZER: *Savonarola,* 1924, II, pp. 809 ss.

35 WERNER WEISBACH: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation,* 1921; NIKOLAUS PEVSNER: *op. cit.*

adecuada para resolver los problemas artísticos de la Contrarreforma. El hecho de que tuviera que ceder el paso al Barroco se explica ante todo por su ineptitud para resolver los problemas eclesiásticos en el sentido de la Contrarreforma.

Los artistas del Manierismo hallaron, por lo demás, en las doctrinas de la Iglesia sólo un débil apoyo. Las orientaciones del Concilio no ofrecían a los artistas ningún sustitutivo de su anterior incorporación dentro del sistema de la cultura cristiana y del orden social corporativo. Pues, aparte de que aquellas orientaciones eran más bien de naturaleza negativa que positiva, y de que fuera del arte religioso los artistas no tenían a su disposición instrucción alguna, los eclesiásticos tenían que darse cuenta de que, dada la estructura diferenciada del arte de su época, podían fácilmente destruir la efectividad de los medios de que querían valerse si eran demasiado rígidos con ellos. No se podía pensar, en las circunstancias existentes, en una regulación inequívocamente hierática de la producción artística que hubiera sido comparable a la de la Edad Media. Los artistas no podían, aun cuando fueran todavía excelentes cristianos y naturalezas profundamente religiosas, renuncias sin más a los elementos mundanos y paganos de la tradición artística; tenían que sentir que la íntima contradicción existente entre los diversos factores de sus medios expresivos no estaba resuelta y era aparentemente insoluble. Los que no estaban en condiciones de soportar el peso de este conflicto buscaban refugio o en la embriaguez del arte o, como Miguel Angel, en "los brazos de Cristo". Pues también la solución de Miguel Angel era realmente una huida. ¿Qué artista medieval se hubiera como él sentido obligado a renunciar a la creación artística a causa de su experiencia de Dios? Cuanto más profundos fueran sus sentimientos religiosos, más profunda era la fuente de que podía sacar su inspiración artística. Y no sólo porque fuera un creyente verdaderamente cristiano, sino también porque era un artista efectivamente creador. Si cesaba de producir arte, era que ya no era nada. Por el contrario, Miguel Angel, aun cuando ya no

creaba más obras de arte, seguía siendo un hombre muy interesante, tanto a los ojos del mundo como a los suyos propios. En la Edad Media no se hubiera podido llegar a un conflicto de conciencia como el de Miguel Angel, en primer lugar porque para un artista apenas era imaginable servir a Dios de otra manera que con su arte, y, además, también porque la rígida ordenación social de la época no ofrecía a un hombre ninguna posibilidad de existencia fuera de su oficio. En el siglo XVI, por el contrario, un artista podía ser rico e independiente, como Miguel Angel, o hallar aficionados extravagantes, como Parmigianino, o también estar dispuesto a aceptar fracaso tras fracaso, llevando una existencia problemática y apartada de la sociedad organizada, pero fiel a una idea, como Pontormo.

El artista de la época manierista había perdido casi todo lo que había podido contener al artista artesano de la Edad Media y en muchos aspectos todavía al artista renacentista que se estaba emancipando de la artesanía: una posición determinada en la sociedad, la protección del gremio, la unívoca relación respecto a la Iglesia, la relación en conjunto no problemática con la tradición. La cultura del individualismo le ofrecía infinitas posibilidades que estaban cerradas al artista en la Edad Media, pero le colocaba en un vacío de libertad en el que muchas veces estaba a punto de perderse. En la crisis espiritual del siglo XVI, que empujó a los artistas hacia una orientación nueva en cuanto a su imagen del mundo, ellos no estaban en condiciones ni de entregarse sin más a un guía externo ni de abandonarse por completo al propio impulso interior. Estaban divididos entre la imposición y la libertad, y se encontraban indefensos frente al caos que amenazaba el orden del mundo espiritual. En ellos se nos presenta por primera vez el artista moderno, con su escisión interna, su hambre de vida, su huida del mundo y su rebeldía sin piedad, su subjetividad exhibicionista y su último guardado secreto. A partir de este momento aumentan de día en día, entre los artistas, el raro, el excéntrico, el psicópata. Parmigianino se entrega a la alquimia en los últimos años de su vida, se vuelve melancólico y presenta

un aspecto exterior completamente lamentable. Pontormo padece desde su juventud graves depresiones, y con los años se vuelve cada vez más misántropo y arisco [36]. Rosso termina en el suicidio; Tasso muere en la locura; el Greco pasa el claro día tras las ventanas con las cortinas echadas [37], para ver cosas que un artista del Renacimiento no hubiera sido capaz de ver a plena luz del día, pero sí hubiera visto, si eran visibles, un artista de la Edad Media.

En la teoría del arte ocurre un cambio que corresponde a la general crisis intelectual. Frente al naturalismo, o, como se diría en terminología filosófica, el "dogmatismo ingenuo" del Renacimiento, el Manierismo plantea por primera vez, en relación con el arte, la cuestión de la teoría del conocimiento: se experimenta de pronto como problema la relación del arte con la naturaleza [38]. Para el Renacimiento la naturaleza era el origen de la forma artística; el artista adquiría ésta mediante un acto de síntesis, el reunir y unificar elementos de belleza dispersos en la naturaleza. La forma artística, aunque creada por el sujeto, estaba para ellos prefigurada en el objeto. El Manierismo abandonó esta teoría de la copia; el arte crea, según la nueva doctrina, no *según* la naturaleza, sino *como* la naturaleza. Tanto en Lomazzo [39] como en Federico Zuccari [40] el arte tiene un origen espiritual espontáneo. Según Lomazzo, el genio artístico obra en el arte como el genio divino en la naturaleza; para Zuccari la idea artística —el *disegno interno*— es la manifestación de lo divino en el alma del artista. Zuccari es el primero que plantea expresamente la cuestión de dónde le viene al arte su contenido de verdad, de dónde procede la coin-

[36] FRITZ GOLDSCHMIDT: *Pontormo, Rosso u. Bronzino*, 1911, página 13.

[37] Según una carta del pintor Julio Clovio. Cf. H. KEHRER: *Kunstchronik*, vol. 34, 1923, p. 784.

[38] ERWIN PANOFSKY: *Idea*, 1924, p. 45.

[39] GIOV. PAOLO LOMAZZO: *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, 1584; *Idea del tempio della pitt.*, 1590.

[40] FEDERICO ZUCCARI: *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607.

cidencia de las formas del espíritu y de las formas de la realidad, el problema si la "idea" del arte no procede de la naturaleza. La respuesta es que las formas verdaderas de las cosas surgen en el alma del artista a consecuencia de una participación inmediata en el espíritu divino. El critedio de certeza lo forman, como ya en la Escolástica, y más tarde en Descartes, las ideas innatas o impresas por Dios en el alma humana. Dios crea una coincidencia entre la naturaleza que produce las cosas reales y el hombre que crea las cosas artísticas [41]. Pero en Zuccari está muy acentuada la espontaneidad del espíritu no sólo como en los escolásticos, sino también como en Descartes. El espíritu humano había llegado ya en el Renacimiento a la conciencia de su naturaleza creadora, y la derivación divina de su espontaneidad sirve, según la idea del Manierismo, a su suprema justificación. La ingenua relación de sujeto y objeto entre artista y naturaleza en que el Renacimiento se quedó, se ha perdido; el genio se siente no retenido y necesitado de integración. La doctrina, surgida en el Renacimiento, del individualismo e irracionalismo de la creatividad artística, ante todo la tesis de que el arte no es aprendible ni enseñable y de que el artista nace, llega a su formulación más extremada en la época del Manierismo, y precisamente en Giordano Bruno, que habla no sólo de la libertad de la creación artística, sino de su falta de reglas. "La poesía no nace de las reglas —dice—, sino que las reglas derivan de la poesía; y así, existen tantas normas cuantos son los buenos poetas" [42]. Es ésta la doctrina estética de una época que aspira a unir la idea del artista inspirado por Dios con la del genio dueño de sí mismo.

El antagonismo existente entre las reglas y la no existencia de ellas, entre la sujeción y la libertad, entre la objetividad divina y la humana subjetividad, que domina en esta doctrina, se expresa también en el cambio de la

[41] E. PANOFSKY: *Idea*, p. 49.

[42] GIORDANO BRUNO: *Eroici furori*, I, *Opere italiane*, ed. Paolo de Lagarde, 1888, p. 625.

idea de "academia". El origen y sentido primitivo de las academias era liberal; sirvieron a los artistas como medio para emanciparse del gremio y para levantarse sobre la clase de los artesanos. Los miembros de las academias fueron más pronto o más tarde, en todas partes, exentos de pertenecer a un gremio y de atenerse a las limitaciones de los ordenamientos gremiales. En Florencia disfrutaban los miembros de la *Academia del Disegno*, ya desde 1571, estos privilegios. Pero las academias tenían no sólo una finalidad representativa, sino también de enseñanza; tenían que sustituir a los gremios no sólo como corporaciones, sino también como establecimientos docentes. En cuanto tales, empero, resultaron ser sólo otra forma de la vieja institución, estrecha y enemiga del progreso. La enseñanza fue regulada en las academias de modo incluso más estrechos que en los gremios. La marcha de las cosas se orientó inconteniblemente hacia el ideal de un canon de estudios, que si es verdad que se realiza por primera vez en Francia y en el siguiente período estilístico, tiene aquí su origen. Contrarreforma, autoridad, academicismo y manierismo forman distintos aspectos del mismo espíritu, y no es ninguna casualidad que Vasari, el primer manierista consciente de sus objetivos, sea a la vez el fundador de la primera academia regular de arte. Las organizaciones de tipo académico anteriores representaban simples improvisaciones: surgieron a la vida sin ningún plan sistemático de estudios, se limitaban en general a una serie de cursos nocturnos desordenados, y consistían en un grupo impreciso de maestros y discípulos. Por el contrario, las Academias de la época manierista eran instituciones perfectamente organizadas [43], y la relación de maestro y discípulo estaba tan perfectamente determinada, aunque regulada por otros principios, como la relación de maestro y aprendiz en los talleres gremiales.

Los artistas formaban en muchos sitios, junto a los gremios, asociaciones religiosas y caritativas organizadas de modo liberal, las llamadas hermandades; también ha-

43 NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art*, 1940, p. 13.

bía una de éstas en Florencia, la *Compagnia di San Luca*, y Vasari se apoyó en ella cuando impulsó en 1561 al Gran Duque Cosme I a fundar la Academia del Disegno. A diferencia de la organización impuesta de los gremios, y de acuerdo con el principio electivo de las hermandades, ser miembro de la academia de Vasari significaba un título de honor que sólo se concedía a artistas independientes y creadores. Una educación completa y variada estaba entre las condiciones indispensables para ser admitido. El Gran Duque y Miguel Angel eran *capi* de la institución; Vincenzo Borghini pasó a ser *luogo tenente*, esto es, fue nombrado presidente; como miembros fueron elegidos treinta y seis artistas. Los profesores tenían que enseñar a un cierto número de jóvenes, parte en sus propios talleres, parte en los locales de la Academia. Cada año, además, tres maestros, actuando como *visitatori*, tenían que inspeccionar el trabajo de los *giovani* en las diversas *botteghe* de la ciudad. Así, pues, la enseñanza en el taller no cesó en modo alguno, y sólo las materias auxiliares teóricas, como geometría, perspectiva, anatomía, habían de ser enseñadas en cursos de tipo escolar [44].

En 1593, por iniciativa de Federico Zuccari, la Academia romana de San Luca fue elevada a la categoría de escuela de arte con local fijo y enseñanza organizada, y como tal sirvió de modelo a todas las fundaciones posteriores. Pero también esta academia, como la de Florencia, siguió siendo una asociación honorífica, y no era un centro de enseñanza en el sentido moderno [45]. Es verdad que Zuccari tenía ideas muy concretas y ejemplares con respecto a las academias sobre la misión y los métodos que había de seguir una escuela de arte; pero el modo de enseñar al estilo artesano estaba todavía tan profundamente arraigado en su generación, que no pudo hacer triunfar sus planes. En Roma, desde luego, la finalidad educativa estaba más en primer plano que en Florencia, donde lo predominante eran los objetivos de política ar-

[44] *Ibid.*, pp. 47 s.
[45] Cf. A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 96.

tística y de organización profesional [46], pero también en Roma lo conseguido quedó muy por detrás de lo planeado. Zuccari señala en su discurso de apertura, que, de modo muy significativo, contiene también una exhortación a la virtud y a la piedad, la importancia de las conferencias y discusiones sobre cuestiones de teoría del arte. En primer lugar, entre los problemas tratados está el de la polémica sobre el rango de las artes, tan de actualidad desde el Renacimiento, y la definición del concepto fundamental y palabra mágica de toda la teoría manierista: el *disegno*, es decir, el dibujo, el plan, la idea artística. Las conferencias de los miembros de la Academia se publican también más tarde y se ponen al alcance del público en general; a partir de ellas se desarrollan las famosas *conférences* de la Academia de París, que habían de representar un papel tan importante en la vida artística de los dos siglos siguientes. Pero las tareas de las academias de arte no estaban en modo alguno limitadas a la organización profesional, la educación artística y las explicaciones estéticas; ya la institución de Vasari se convirtió en una entidad consultiva sobre todas las cuestiones artísticas imaginables; se le preguntaba cómo habían de ser expuestas las obras de arte, se le pedían recomendaciones de artistas, aprobación de planos arquitectónicos, confirmación de permisos de exportación.

Durante tres siglos el academicismo dominó la política artística oficial, el fomento público de las artes, la educación artística, los principios conforme a los que se adjudicaban premios y estipendios, las exposiciones, y, en parte, también la crítica de arte. Al academicismo hay que atribuir, en primer lugar, el que la tradición orgánicamente desarrollada de los tiempos anteriores fuera sustituida por el convencionalismo de los modelos clásicos y la imitación ecléctica de los maestros del Renacimiento. Sólo el naturalismo del siglo XIX consiguió remover el prestigio de las academias y orientar con novedad la teoría del arte, que desde su creación estaba planteada de modo

[46] N. PEVSNER: *Academies of Art*, p. 66.

clasicista. Es verdad que en la misma Italia la idea de academia nunca experimentó el anquilosamiento y la estrechez a que fue sometida en su trasplante a Francia; pero las academias poco a poco adquirieron también en Italia un carácter más exclusivo. En un principio la pertenencia a estas instituciones había sencillamente de diferenciar a los artistas de los artesanos manuales; pronto, empero, el academicismo se convirtió en un medio de realzar a una parte de los artistas, precisamente a los más ilustrados y materialmente independientes, por encima de los elementos menos cultos y menos adinerados. La educación que las academias presuponían en los artistas reconocidos tendía cada vez más a ser un criterio de distinción social. Antes, en el Renacimiento, algunos artistas recibieron, ciertamente, honores extraordinarios, pero la gran mayoría llevaba una existencia relativamente modesta, aunque asegurada; ahora todo pintor reconocido es un *professore del disegno*, y ya no es ninguna rareza entre los artistas un *cavaliere*. Tal diferenciación no sólo es adecuada para destruir la unidad social de los artistas y dividir a éstos en estratos diversos y completamente extraños entre sí, sino que tiene también como consecuencia que el más elevado de estos estratos se identifique con la aristocracia del público, en lugar de hacerlo con el resto de los artistas. La circunstancia de que también aficionados y profanos fueran elegidos miembros de las academias artísticas crea entre los círculos ilustrados del público y de los artistas una solidaridad de la que no hay ejemplo en la anterior historia del arte. La aristocracia florentina tiene múltiples representantes en la Academia del Disegno, y esta función crea en ella un interés por las cosas del arte completamente distinto del que estaba vinculado al pasado mecenazgo. Así, pues, el propio academicismo, que por abajo separa a los artistas del mero trabajador aficionado, sirve por arriba para salvar como puente la distancia entre el artista que trabaja y produce y el profano elegante.

Esta mezcla de círculos sociales encuentra también su expresión en el hecho de que los escritores de arte es-

criben en adelante no sólo para los artistas, sino también para los aficionados. Borghini, autor del famoso *Riposo*, lo hizo así expresamente; pero el que se crea obligado a justificarse de que, sin pertenecer al oficio, escriba, sin embargo, de arte, es un síntoma de que entre los artistas hay todavía una cierta resistencia contra la crítica de profanos. Ludovico Dolce trata expresamente en *L'Aretino* el problema de si uno que no es artista tiene derecho a hacer de juez en cuestiones de arte, y llega a la conclusión de que a los profanos educados les ha de ser reconocido, desde luego, tal derecho, excepto en cuanto a la explicación de cuestiones puramente técnicas. De acuerdo con esta idea, la exposición de la técnica artística pierde importancia en los escritos de los teóricos de este momento, en comparación con los tratados de arte renacentistas. Con todo, debido a la circunstancia de que la técnica del arte es tratada principalmente por no artistas, son subrayados, naturalmente, aquellos rasgos del arte que no están unidos a técnicas especiales, sino que son comunes a todas las artes, fijándose en ellos con mucha más atención que antes [47]. Poco a poco se impone una doctrina estética que no sólo descuida la importancia de lo manual y de taller, sino que encubre lo específico de cada una de las artes y se orienta hacia un concepto general del arte. Con ello resulta claramente perceptible cómo un fenómeno sociológico puede pesar sobre las cuestiones puramente teóricas. La entrada de los artistas en círculos sociales más altos y la participación de los estratos superiores de la sociedad en la vida artística llevan, aunque con rodeos, a la desaparición de la autonomía de las técnicas artísticas y a la instauración de la doctrina de la unidad fundamental del arte. Es verdad que con Federico Zuccari y Lomazzo aparecen de nuevo, en el primer plano de la literatura sobre arte, artistas profesionales, pero el elemento profano se encuentra ya en camino de apoderarse de ese campo. La

[47] J. SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, p. 338; A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 98.

crítica de arte en el sentido más estricto de la palabra, esto es, la explicación de las cualidades artísticas de las obras con mayor o menor independencia de la doctrina técnica y filosófica sobre el tema, especialidad que sólo en el período siguiente de la historia del arte adquiere importancia, es desde sus orígenes un coto de los artistas.

La primera fase, relativamente corta, del Manierismo florentino, que comprende esencialmente el decenio de 1520 a 1530, es una reacción contra el academicismo del Renacimiento. Esta tendencia sólo se acentúa con la aparición de una segunda fase, que alcanza su punto más alto hacia mediados del siglo, y tiene sus principales representantes en Bronzino y Vasari. El Manierismo comienza, pues, con una protesta contra el arte del Renacimiento, y los contemporáneos se dieron cuenta perfectamente del corte que con ello ocurría. Ya lo que dice Vasari sobre Pontormo demuestra que la nueva orientación artística se siente como una ruptura con el pasado. Pues Vasari hace la observación de que Pontormo en sus frescos de la Cartuja de Val d'Ema imita el estilo de Durero, y califica esto como un desvío de los ideales clásicos, que él y sus contemporáneos, es decir, la generación de los nacidos entre 1500 y 1510, veneran de nuevo. En realidad, la desviación de Pontormo de los maestros italianos renacentistas hacia Durero no es sólo una cuestión de gusto y de forma, como Vasari piensa, sino la expresión artística del parentesco espiritual que une a la generación de Pontormo con la Reforma alemana. Junto con la religiosidad nórdica, gana también terreno el arte nórdico en Italia, y ante todo el de aquel artista alemán que entre todos sus paisanos está más cerca del gusto italiano y por la difusión de sus grabados es, igualmente, el más popular en el Sur. Pero no son en absoluto los rasgos comunes con el arte italiano los que hacen a Durero precisamente atractivo para Pontormo y sus cofrades, sino la profundidad espiritual y la interiorización, el espiritualismo e idealismo góticos, es decir, las cualidades que se echan de menos en el arte clásico italiano. Pero las antinomias de "Gótico" y "Renacimiento", que en

Durero se compensan tan completamente, en los manieristas chocan entre sí como antítesis inconciliadas e inconciliables de la visión artística.

Este antagonismo se exterioriza de la manera más clara en la visión del espacio. Pontormo, Rosso, Beccafumi dan un efecto hipertenso al espacio de sus pinturas, y presentan a sus figuras agrupadas ora hundiéndose en la profundidad, ora lanzándose desde el fondo, mientras que, por otra parte, niegan el espacio, y no sólo porque suprimen su unidad óptica y su homogeneidad estructural, sino también porque orientan la composición según un modelo plano y unen la tendencia a la profundidad con la inclinación hacia la superficie. El espacio es para el Renacimiento, como para toda cultura movida, fluyente y dinámica, la categoría fundamental de la imagen óptica del mundo; en el Manierismo la espacialidad pierde esta preeminencia, sin perder por ello enteramente su valor, a diferencia de las culturas estáticas y conservadoras, antimundanas y espiritualistas, que suelen renunciar a la representación del espacio y describen los cuerpos en abstracto aislamiento, sin profundidad y sin atmósfera. La pintura de las culturas expansivas, afirmadoras del mundo y gozadoras de la experiencia, representa los cuerpos por de pronto en una relación espacial sin soluciones de continuidad, y los convierte poco a poco en sostenes del espacio, para disolverlos al cabo en él completamente. Este es el camino que va desde el clasicismo griego, a través del arte del siglo IV antes de Cristo, hasta la época helenística, y desde el Renacimiento inicial, pasando por el Barroco, al Impresionismo. La Alta Edad Media quiere ignorar el espacio y la espacialidad tan completamente como el arcaísmo griego. Sólo a fines de la Edad Media se convierte la espacialidad en principio de la vida movida, en portador de la luz y de la atmósfera que lo envuelve todo. Mas tan pronto como se aproxima el Renacimiento, esta conciencia del espacio se convierte en una verdadera obsesión. Spengler ha visto en la visión y el pensamiento espaciales de los hombres de ese período

—del hombre "fáustico", como le llama[48]— un rasgo esencial de todas las culturas dinámicas. Pues fondo dorado y perspectiva son más que dos distintos modos de pintar el fondo: en realidad indican dos posiciones fundamentales distintas ante la realidad. La una procede de los hombres; la otra, del mundo. La una subraya la primacía de la figura sobre el espacio; la otra hace dominar al espacio, como elemento de la apariencia y soporte de la experiencia sensible, sobre la sustancialidad del hombre, y logra absorber a la figura humana en el espacio. "El espacio existe antes que el cuerpo puesto en su lugar", dice el mejor representante de la concepción renacentista en este aspecto, Pomponio Gaurico[49].

El Manierismo se diferencia de esta típica postura porque, por una parte, procura sobreponerse a toda limitación espacial, y, por otra, no se resigna todavía a renunciar a los efectos expresivos dinámicos de la profundidad espacial. La plasticidad tantas veces exagerada y la movilidad en general recargada de sus figuras sirven de compensación a la irrealidad del espacio, que deja de formar un sistema coherente para convertirse en la pura suma de los coeficientes espaciales. Esta paradójica situación respecto de los problemas espaciales lleva en obras como el londinense *Regreso de los hermanos de José de Egipto,* de Pontormo, o la *Madonna del collo lungo,* de Parmigianino, a una fantasía en las relaciones que casi parece pura extravagancia, pero que en realidad tiene su origen en la conmoción del sentido de realidad en la época.

Con la consolidación del dominio de los príncipes el Manierismo pierde en Florencia mucho de su frivolidad artística y adopta un carácter preferentemente cortesano y académico; por una parte se reconoce el valor de modelo indiscutible a Miguel Angel, y, por otra, se admite la sujeción a convenciones sociales. Sólo entonces se hace más fuerte en el Manierismo la dependencia del arte clá-

[48] OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes,* I, 1918, páginas 262 s.

[49] POMPONIUS GAURICUS: *De scultura,* 1504, cit. por PANOFSKY: *Perspektive,* p. 280.

sico que su oposición a él, gracias ante todo a la influencia del espíritu autoritario que domina la Florencia de la corte y que hace seguir también al arte patrones fijados. La idea de la fría e inabordable grandeza que la Duquesa Leonor trae consigo de su patria española se expresa de la manera más inmediata en Bronzino, que con las formas cristalinas y correctas de su arte es el pintor áulico nato. Con la naturaleza equívoca de su relación frente a Miguel Angel y al problema espacial en el arte, con su íntima contradicción frente a todo lo que se ha llamado[50] el equilibrio psíquico conmovido tras la coraza del sosiego, es también a la vez el manierista típico. En Parmigianino, que trabaja bajo el dominio de convenciones menos estrechas, la "coraza" es más delgada y los signos de la agitación interior aparecen más inmediatamente. Es más tierno, más nervioso, más mórbido que Bronzino; puede abandonarse más que el pintor áulico y el cortesano de Florencia, pero es tan preciosista y artificioso como éste. Por todas partes se desarrolla en Italia un estilo de corte refinado, un superrococó, cuya sutileza no cede en nada al arte francés del siglo XVIII, pero que a menudo es más rico y complicado que el *dixhuitième.* Entonces adquiere el Manierismo por primera vez el carácter internacional y la general vigencia que nunca poseyó el arte del Renacimiento. En este estilo que se extiende ya por toda Europa el arte preciosista y rococó tiene una parte tan importante como el estricto canon miguelangelesco. Y aunque ambos elementos tengan entre sí tan poco de común, el virtuosismo ya existía, en germen, en Miguel Angel, precisamente en obras como el *Genio de la victoria* y en las tumbas de los Médici.

Pero el verdadero heredero de Miguel Angel no es el Manierismo internacional "miguelangelesco", sino Tintoretto, que en realidad no carece de relación con este estilo internacional, pero en lo esencial se mantiene aparte de él. Venecia no tiene una corte, y Tintoretto tampoco trabaja para cortes extranjeras, como Tiziano; la misma

50 W. PINDER: *Zur Physiogn. des Manierismus.*

República sólo le hace encargos en los últimos años de su vida. En lugar de la corte y el Estado son principalmente las hermandades las que le dan ocupación. Si el carácter religioso de su arte estaba condicionado ante todo por las exigencias de sus clientes, o si él se adelantaba a buscarlos en los círculos que estaban cerca de él espiritualmente, es cosa difícil de decir; de todas maneras, fue el único artista en Italia en el que el renacer religioso de la época encontró una expresión tan profunda como en Miguel Angel, si bien muy diferente. Trabajó para la Scuola di San Rocco, en la que ingresó como miembro de 1575, con condiciones tan modestas, que hay que suponer que para aceptar el encargo tuvieron peso decisivo razones sentimentales. La orientación espiritual y religiosa de su arte fue en todo caso hecha posible, si no condicionada o creada, por la circunstancia de que trabajaba para una clientela completamente distinta en ideas de la de Tiziano, por ejemplo. Las cofradías surgidas sobre bases religiosas, generalmente organizadas profesionalmente, son muy características de la Venecia del siglo XVI. La boga que tienen es síntoma de la intensificación de la vida religiosa, que en la patria de Contarini es más activa que en la mayoría de las otras partes de Italia. Los miembros son generalmente gentes modestas, y ello sirve también para explicar la preferencia que daban en sus intereses artísticos al elemento estrictamente religioso. Pero las cofradías mismas son ricas y pueden permitirse adornar sus casas de reunión con pinturas importantes y pretenciosas. Mientras Tintoretto trabaja en la decoración de una de estas casas de cofradía, la Escuela de San Rocco, pasa a ser el pintor más grande y representativo de la Contrarreforma [51]. Su renacimiento espiritual se realiza hacia 1560, época en que el Tridentino se acerca a su fin y llega a sus decretos sobre el arte. Las grandes pinturas de la Scuola di San Rocco, que se realizan en dos fases, en los años 1565-67 y 1576-87, representan los héroes del Antiguo Testamento, relatan la vida

[51] Cf. E. VON BERCKEN-A. L. MAYER; *Tintoretto*, 1923, I, p. 7.

de Cristo y ensalzan los sacramentos del cristianismo. En cuanto a los temas, son, desde el ciclo de frescos de Giotto en la capilla de la Arena, la más amplia serie del arte cristiano; y por lo que hace al espíritu, hay que retroceder hasta las imágenes de las catedrales góticas para hallar una descripción tan ortodoxa del cosmos cristiano. Miguel Angel es un pagano que lucha con los misterios del cristianismo, si se le compara con Tintoretto, que ya está en segura posesión del misterio por cuya solución tenía aún que luchar su precursor. Las escenas bíblicas, la Anunciación, la Visitación, la Cena, la Crucifixión, ya no son para él simples acontecimientos humanos, como lo eran para la mayoría de los artistas del Renacimiento, ni meros episodios de la tragedia del Salvador, como para Miguel Angel, sino los misterios, hechos visibles, de la fe cristiana. Las representaciones toman en él un carácter visionario y, a pesar de que reúnen en sí todas las conquistas naturalistas del Renacimiento, producen un efecto irreal, espiritualizado, inspirado. Lo natural y lo sobrenatural, lo mundano y lo sacro, aparecen ahora sin distanciamiento alguno. Este equilibrio, por lo demás, forma sólo un estadio transitorio; el sentido ortodoxo cristiano de las representaciones vuelve a perderse. En las obras de la vejez de Tintoretto la imagen del mundo es muchas veces pagana y mítica, en el mejor de los casos bíblica, pero en modo alguno evangélica. Lo que en ellas se realiza es un acontecimiento cósmico, un drama del origen del mundo, en el que tanto los profetas y los santos como el mismo Cristo y Dios Padre son, por decirlo así, actores, no ya protagonistas. En el cuadro de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* tiene que renunciar a su papel de protagonista no sólo el héroe bíblico, que se queda detrás del milagroso chorro de agua, sino que el mismo Dios se convierte en un cuerpo celeste en movimiento, en una rueda de fuego como un torbellino en la máquina del Universo. En la *Tentación* y en la *Ascensión* se repite este espectáculo macrocósmico, que tiene escasísima determinación histórica y ambiente humano para poder ser llamado en rigor cristiano y bíblico. En otras obras, como

la *Huida a Egipto* y *Las dos Marías*, la *Magdalena* y la *Egipcíaca*, el escenario se transforma en un ideal paisaje mitológico, en el que las figuras desaparecen casi por completo y el fondo domina la escena.

El único sucesor verdadero de Tintoretto es el Greco. Como el arte de los grandes manieristas venecianos, el suyo se desarrolla en lo esencial independiente de los círculos de la corte. Toledo, donde el Greco se establece después de los años de su aprendizaje en Italia, es, junto a Madrid, sede de la Corte, y Sevilla, centro principal del comercio y del tráfico, la tercera capital de la España de entonces, y centro de la vida eclesiástica [52]. No es ninguna casualidad que el artista más profundamente religioso desde la Edad Media eligiera por patria tal ciudad. Es verdad que no han faltado por parte del Greco intentos de buscar colocación en la corte de Madrid [53], pero su falta de éxito es señal de que también en España empieza a desarrollarse una antítesis entre la cultura cortesana y la religiosa y de que para un artista como el Greco la fórmula cortesana del Manierismo se ha hecho ya demasiado estrecha. Su arte en modo alguno niega el origen cortesano del estilo de que se sirve, pero se levanta, con mucho, por encima de todo lo cortesano. El *Entierro del Conde de Orgaz* es una escena solemne, en correcto estilo cortesano, pero al mismo tiempo se eleva a regiones que dejan muy lejos detrás de sí todo lo social e interhumano. Por una parte, es un cuadro ceremonial irreprochable; por otra, la representación de un espectáculo terrestre y celeste de la más profunda, tierna y misteriosa intimidad. A este momento de equilibrio sigue también en el Greco, como en Tintoretto, un período de deformación, desproporción y tensión. En Tintoretto el escenario de sus representaciones se amplía hasta inconmensurables espacios cósmicos; en el Greco resultan entre las figuras incongruencias que en sí son inexplicables y

[52] L. PFANDL: *op. cit.*, p. 137.

[53] O. GRAUTOFF: *Spanien*, en PEVSNER-GRAUTOFF: *Barockmal. i. d. roman. Ländern*, del *Handb. d. Kunstwiss.*, 1928, p. 223.

exigen una interpretación que trasciende todo lo racional y natural. En sus últimas creaciones el Greco se acerca a la desmaterialización miguelangelesca de la realidad. En obras como la *Visitación* y los *Esponsales*, que ocupan en la línea de su evolución el lugar correspondiente a la *Pietà Rondanini*, las figuras se disuelven ya por completo en la luz y se convierten en sombras pálidas que transcurren sin peso en un espacio indefinible, irreal y abstracto.

Tampoco el Greco tuvo un continuador directo; también él se quedó solo con su solución de los problemas artísticos del momento. Valor general obtiene ahora sólo el nivel medio, en contraposición a la Edad Media, cuyo estilo unitario comprende en sí también las más perfectas creaciones de la época. El espiritualismo del Greco no encuentra ni siquiera una continuación indirecta, ni paralelos, como los halla la visión cósmica del Manierismo italiano en el arte de Bruegel. Pues con todas las diferencias en lo restante, el sentimiento cósmico es en este artista el elemento predominante, si bien los soportes del cosmos, a diferencia de, por ejemplo, Tintoretto, son muchas veces las cosas más triviales, como una montaña, un valle, una ola. En Tintoretto lo ordinario es sacrificado ante el aliento del cosmos; en Bruegel el cosmos está inmanente en los objetos de la más cotidiana experiencia. Es una nueva forma de simbolismo la que aquí se realiza, la cual en cierta medida se contrapone a todas las anteriores. En el arte medieval el sentido simbólico era realzado con tanta mayor fuerza cuanto más se alejaba la representación de la verdad de experiencia, cuanto más estilizada y convencional era; aquí, por el contrario, la fuerza simbólica de la representación aumenta con la trivialidad y la naturaleza periférica de los temas. A consecuencia de la esencia abstracta y convencional de su simbolismo, las obras de arte medievales tenían sólo una *única* interpretación justa; por el contrario, las grandes creaciones artísticas desde el Manierismo tienen, por razón de la vulgaridad de sus motivos, infinitas interpretaciones posibles. Las pinturas de Bruegel, las creaciones de Shakespeare y Cervantes, tienen, para ser comprendidas, que

ser interpretadas constantemente. Su naturalismo simbolista, con el que comienza la historia del arte moderno, tiene su origen en el entendimiento manierista de la vida, y significa la completa inversión de la homogeneidad homérica, la escisión fundamental de sentimiento y ser, esencia y vida, Dios y mundo. El cosmos ya no tiene sentido simplemente porque *es*, como en Homero; estas representaciones artísticas no son tampoco verdaderas, porque sean diversas de la realidad ordinaria, como en la Edad Media, sino que, con sus soluciones de continuidad y su falta de sentido por sí mismas, indican una totalidad más perfecta y más llena de sentido.

Bruegel parece a primera vista que tiene poco de común con la mayoría de los manieristas. Faltan en él los *tours de force*, las finezas artísticas, las convulsiones y contorsiones, la arbitrariedad de las proporciones y los antagonismos en la concepción espacial. Parece, especialmente cuando se atiene uno a los cuadros campesinos de su último período, que es un robusto naturalista, que no se acomoda en absoluto al marco del Manierismo problemático e intelectualmente escindido. La imagen del mundo de Bruegel está, empero, en realidad tan rota, y su sentido de la vida es tan poco ingenuo y tan poco espontáneo como en la mayoría de los demás manieristas. Carece de ingenuidad no sólo en cuanto a lo reflexivo, en lo que carecen de ingenuidad todas las artes desde el Renacimiento, sino también en el sentido de que el artista ofrece no una representación pura y simple de la realidad, sino *su* representación consciente y programática, *su* explicación de la realidad, y de que todas sus obras podrían ser comprendidas bajo el título de "como yo lo veo". Este rasgo es lo radicalmente nuevo y lo eminentemente moderno, tanto en el arte de Bruegel como en todo el Manierismo. Sólo falta en Bruegel el virtuosismo caprichoso de la mayoría de los manieristas, pero no su picante individualismo, no la voluntad de expresarse ante todo a sí mismo, precisamente en forma que jamás se había dado. Nadie olvidará su primer encuentro con Bruegel. Lo característico del arte de otros maestros, principalmente más

antiguos, se le ofrece al contemplador sin experiencia previa sólo después de algún ejercicio; generalmente confunde al comienzo las obras de los diversos maestros unas con otras. El estilo de Bruegel es inolvidable e inconfundible aun para los principiantes.

La pintura de Bruegel tiene en común también con el arte manierista su carácter antipopular. Esto ha sido en él tan poco apreciado como su estilo en general, que ha sido considerado como un naturalismo sano, ingenuo e inalterable. Se ha llamado al artista el "campesino Bruegel" y se ha caído en el error de pensar que un arte que describe la vida de la pobre gente está destinado también a ella, cuando en realidad la verdad es lo contrario. La copia del personal modo de vida, la descripción del propio contorno social, lo buscan en el arte normalmente sólo los estratos sociales de ideas y sentimientos conservadores, los elementos que están satisfechos de su puesto en la sociedad. Las clases oprimidas y que luchan por ascender desean ver representadas circunstancias vitales que les parecen un objetivo, no aquéllas de las que se esfuerzan por salir. Una actitud sentimental respecto de una vida sencilla la mantienen por regla general sólo gentes que están por encima de esas circunstancias. Esto es hoy así, y en el siglo XVI no era de otro modo. Lo mismo que los obreros y pequeños burgueses quieren ver en el cine el ambiente de los ricos, y no las circunstancias de su propia vida estrecha, y lo mismo que los dramas de obreros del siglo pasado alcanzaban su éxito decisivo no en los teatros populares, sino en los de los barrios elegantes de las grandes ciudades, también el arte de Bruegel estaba destinado a las clases superiores, o en todo caso a las ciudadanas, y no a las campesinas. Sus pinturas de campesinos tenían su origen, como se ha demostrado, en la cultura cortesana [54]. El interés por la vida del campo como tema del arte se observa, por primera vez, en las cortes; en el calendario de los libros de oración del Duque

[54] GUSTAV GLÜCK: *Bruegel und der Ursprung seiner Kunst*, en *Aus drei Jahrhunderten europ. Mal.*, 1933, p. 154

de Berry, ya a comienzos del siglo XV, encontramos tales descripciones cortesanas de escenas campestres. Miniaturas de esta clase son una de las fuentes del arte de Bruegel; la otra se ha descubierto en aquellos tapices murales, también destinados a la corte y a los círculos áulicos, que representan, junto a las damas y caballeros que cazan, bailan y se ocupan en juegos de sociedad, campesinos trabajando, leñadores y viñadores [55].

El efecto de estos cuadros costumbristas de la vida del campo y de la naturaleza no tenía al principio ningún tono sentimental ni romántico —tal efecto sólo apareció en el siglo XVIII—, sino más bien cómico y grotesco. La vida de las pobres gentes, de los labradores y jornaleros, les causaba a aquellos círculos para los que se hacían los libros de oraciones miniados y los tapices, un efecto de cosa curiosa, de algo extraño y exótico, en modo alguno de algo humanamente próximo y conmovedor. Los señores hallaban en las representaciones de la vida cotidiana de estas gentes una diversión como en los *fabliaux* de siglos pasados, sólo que aquéllos, desde el principio, servían de entretenimiento a las clases inferiores, mientras que el consumo de las caras miniaturas y tapices estaba limitado a los más elevados círculos. También los clientes de las pinturas de Bruegel deben de haber pertenecido a los estratos sociales más acomodados y cultos. El artista se estableció, después de una estancia en Amberes, en la corte aristocrática que era Bruselas, hacia 1562-63. Con este traslado experimenta el cambio de estilo decisivo de su última manera y la orientación hacia los motivos de aquellos cuadros de campesinos que sirvieron de base a su gloria [56].

[55] *Ibid.*, p. 163.
[56] Cf. CH. DE TOLNAI: *P. Bruegel l'Ancien*, 1935, p. 42.

3

LA SEGUNDA DERROTA DE LA CABALLERIA

El renacimiento del romanticismo caballeresco, con su renovado entusiasmo por la vida heroica, y la nueva moda de las novelas de caballerías, fenómeno que se percibe por primera vez hacia fines del siglo XV en Italia y Flandes y que alcanza su punto culminante en el siglo XVI en Francia y España, son esencialmente un síntoma del incipiente predominio de la forma autoritaria de Estado, de la degeneración de la democracia burguesa y de la progresiva cortesanización de la cultura occidental. Los ideales de vida y los conceptos de virtud caballerescos son la forma sublimada de que revisten su ideología la nueva nobleza, que en parte asciende desde abajo, y los príncipes, que se inclinan al absolutismo. El emperador Maximiliano es considerado el "último caballero", pero tiene muchos sucesores que aspiran a este título, y todavía Ignacio de Loyola se llama a sí mismo "caballero de Cristo" y organiza su Compañía según los principios de la ética caballeresca, aunque a la vez con el espíritu del nuevo realismo político. Los mismos ideales caballerescos no son ya suficientemente apropiados; su inconciliabilidad con la estructura racionalista de la realidad política y social y su falta de vigencia en el mundo de los "molinos de viento" son demasiado evidentes. Después de un siglo de entusiasmo por los caballeros andantes y de orgía de aventuras en las novelas caballerescas, la caballería sufre su segunda derrota. Los grandes poetas del siglo, Shakespeare y Cervantes, son nada más que los portavoces de su tiempo; únicamente anuncian lo que la realidad denota a cada paso, a saber: que la caballería ha llegado al fin de sus días y que su fuerza vital se ha vuelto una ficción.

En ninguna parte alcanzó el nuevo culto de la caballería

la intensidad que en España, donde, en la lucha de siete siglos contra los árabes, las máximas de la fe y del honor, los intereses y el prestigio de la clase señorial se habían fundido en unidad indisoluble, y donde las guerras de conquista en Italia, las victorias sobre Francia, las extensas colonizaciones y el aprovechamiento de los tesoros de América se brindaban, puede decirse, por sí mismos a convertir en héroe la figura del guerrero. Pero donde brilló con más esplendor el resucitado espíritu caballeresco también fue la desilusión más grande, al descubrirse que el predominio de los ideales caballerescos era una ficción. A pesar de sus triunfos y de sus tesoros, la victoriosa España hubo de ceder ante la supremacía económica de los mercachifles holandeses y de los piratas ingleses; no estaba en condiciones de aprovisionar a sus héroes probados en la guerra; el orgulloso hidalgo se convirtió en hambriento, si no en pícaro y vagabundo. Las novelas caballerescas en realidad se probó que eran la preparación menos adecuada para las tareas que había de realizar un guerrero licenciado para establecerse en el mundo burgués.

La biografía de Cervantes revela un destino sumamente típico de la época de transición del romanticismo caballeresco al realismo. Sin conocer esta biografía es imposible valorar sociológicamente *Don Quijote*. El poeta procede de una familia pobre, pero que se considera entre la nobleza caballeresca; a consecuencia de su pobreza se ve obligado desde su juventud a servir en el ejército de Felipe II como simple soldado y a pasar todas las fatigas de las campañas en Italia. Toma parte en la batalla de Lepanto, en la que es gravemente herido. A su regreso de Italia cae en manos de los piratas argelinos, pasa cinco amargos años en cautividad, hasta que después de varios intentos fracasados de fuga es redimido en el año 1580. En su casa encuentra de nuevo a su familia completamente empobrecida y endeudada. Pero para él mismo —el soldado lleno de méritos, el héroe de Lepanto, el caballero que ha caído en cautividad en manos de paganos— no hay empleo; tiene que conformarse con el cargo subal-

terno de modesto recaudador de contribuciones, sufre dificultades materiales, entra en prisión, inocente, o a consecuencia de una leve infracción, y, finalmente, tiene todavía que ver el desastre del poder militar español y la derrota ante los ingleses. La tragedia del caballero se repite en gran escala en el destino del pueblo caballeresco por excelencia. La culpa de la derrota, en lo grande como en lo pequeño, la tiene, como ahora se ve bien claramente, el anacronismo histórico de la caballería, la inoportunidad del romanticismo irracional en este tiempo esencialmente antirromántico. Si Don Quijote achaca a encantamiento de la realidad la inconciliabilidad del mundo y de sus ideales y no puede comprender la discrepancia de los órdenes subjetivo y objetivo de las cosas, ello significa sólo que se ha dormido mientras que la historia universal cambiaba, y, por ello, le parece que su mundo de *sueños es el único real, y, por el contrario, la realidad*, un mundo encantado lleno de demonios. Cervantes conoce la absoluta falta de tensión y polaridad de esta actitud, y, por ello, la imposibilidad de mejorarla. Ve que el idealismo de ella es tan inatacable desde la realidad, como la realidad exterior ha de mantenerse intocada por este idealismo, y que, dada la falta de relación entre el héroe y su mundo, toda su acción está condenada a pasar por alto la realidad.

Puede muy bien ocurrir que Cervantes no fuera desde el principio consciente del profundo sentido de su idea, y que comenzara en realidad por pensar sólo en una parodia de las novelas de caballería. Pero debe de haber reconocido pronto que en el problema que le ocupaba se trataba de algo más que de las lecturas de sus contemporáneos. El tratamiento paródico de la vida caballeresca hacía tiempo que no era nuevo; ya Pulci se reía de las historias caballerescas, y en Boiardo y Ariosto encontramos la misma actitud burlona frente a la magia caballeresca. En Italia, donde lo caballeresco estaba representado en parte por elementos burgueses, la nueva caballería no se tomó en serio. Sin duda, Cervantes fue preparado para su actitud escéptica frente a la caballería allí, en la patria del

liberalismo y del humanismo, y desde luego hubo de agradecer a la literatura italiana la primera incitación a su universal burla. Pero su obra no debía ser sólo una parodia de las novelas de caballerías de moda, artificiosas y estereotipadas, y una mera crítica de la caballería extemporánea, sino también una acusación contra la realidad dura y desencantada, en la que a un idealista no le quedaba más que atrincherarse detrás de su idea fija. No era, por consiguiente, nuevo en Cervantes el tratamiento irónico de la actitud vital caballeresca, sino la relativización de ambos mundos, el romántico idealista y el realista racionalista. Lo nuevo era el insoluble dualismo de su mundo, el pensamiento de que la idea no puede realizarse en la realidad y el carácter irreductible de la realidad con respecto a la idea.

En su relación con los problemas de la caballería, Cervantes está determinado completamente por la ambigüedad del sentimiento manierista de la vida; vacila entre la justificación del idealismo ajeno del mundo y de la racionalidad acomodada a éste. De ahí resulta su actitud ambigua frente a su héroe, la cual introduce una nueva época en la literatura. Hasta entonces había en ella solamente caracteres de buenos y de malos, salvadores y traidores, santos y criminales, pero ahora el héroe es santo y loco en una persona. Si el sentido del humor es la aptitud de ver al mismo tiempo las dos caras opuestas de una cosa, el descubrimiento de estas dos caras en un carácter significa el descubrimiento del humor en la literatura, del humor que antes del Manierismo era desconocido en este sentido. No tenemos un análisis del Manierismo en la literatura que se salga de las exposiciones corrientes del Manierismo, gongorismo y direcciones semejantes ; pero si se quisiera hacer tal análisis, habría que partir de Cervantes [57]. Junto al sentido vacilante ante la realidad y las borrosas fronteras entre lo real y lo irreal, se podrían estudiar también en él, sobre todo,

[57] MAX DVOŘÁK y WILHELM PINDER han señalado el carácter manierista de las obras de Shakespeare y Cervantes, sin entrar por lo demás en su análisis.

los otros rasgos fundamentales del Manierismo: la trasparencia de lo cómico a través de lo trágico y la presencia de lo trágico en lo cómico, como también la doble naturaleza del héroe, que aparece ora ridículo, ora sublime. Entre estos rasgos figura especialmente también el fenómeno del "autoengaño consciente", las diversas alusiones del autor a que en su relato se trata de un mundo ficticio, la continua transgresión de los límites entre la realidad inmanente y la trascendente a la obra, la despreocupación con que los personajes de la novela se lanzan de su propia esfera y salen a pasear por el mundo del lector, la "ironía romántica" con que en la segunda parte se alude a la fama ganada por los personajes gracias a la primera, la circunstancia, por ejemplo, de que lleguen a la corte ducal merced a su gloria literaria, y cómo Sancho Panza declara allí de sí mismo que él es "aquel escudero suyo que anda, o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa". Manierista es también la idea fija de que está poseído el héroe, la constricción bajo la cual se mueve, y el carácter marionetesco que en consecuencia adquiere toda la acción. Es manierista lo grotesco y caprichoso de la representación; lo arbitrario, informe y desmesurado de la estructura; el carácter insaciable del narrador en episodios siempre nuevos, comentarios y digresiones; los saltos cinematográficos, divagaciones y sorpresas. Manierista es también la mezcla de los elementos realistas y fantásticos en el estilo, del naturalismo del pormenor y del irrealismo de la concepción total, la unión de los rasgos de la novela de caballería idealista y de la novela picaresca vulgar, el juntar el diálogo sorprendido en lo cotidiano, que Cervantes es el primer novelista en usar [58], con los ritmos artificiosos y los adornados tropos del conceptismo. Es manierista también, y de manera muy significativa, que la obra sea presentada en estado de hacerse y crecer, que la historia cambie de dirección, que figura tan importante y aparente-

58 J. F. KELLY: *Cervantes and Shakespeare*, 1916, p. 20.

mente tan imprescindible como Sancho Panza sea una ocurrencia *a posteriori*, que Cervantes —como se ha afirmado [59]— no entienda al cabo él mismo a su héroe. Manierista es, finalmente, lo desproporcionado, ora virtuosista y delicado, ora descuidado y crudo, de la ejecución, por la que se ha llamado al *Don Quijote* la más descuidada de todas las grandes creaciones literarias [60], es verdad que sólo a medias con razón, pues hay obras de Shakespeare que merecen igualmente tal título.

Cervantes y Shakespeare son casi compañeros de generación; mueren, aunque no de la misma edad, en el mismo año. Los puntos de contacto entre la visión del mundo y la intención artística de ambos poetas son numerosos, pero en ningún punto es tan significativa la coincidencia entre ellos como en su relación con la caballería, que ambos tienen por algo extemporáneo y decadente. A pesar de esta unanimidad fundamental, sus sentimientos respecto del ideal caballeresco de vida, como no cabe esperar de otro modo ante fenómeno tan complejo, son muy distintos. El dramaturgo Shakespeare adopta ante la idea de la caballería una actividad más positiva que el novelista Cervantes; pero el ciudadano de Inglaterra, más adelantado en su historia social, rechaza la caballería como clase más terminantemente que el español, no tan completamente libre de prejuicios a causa de su propia prosapia caballeresca y de su carrera militar. El dramaturgo no quiere, incluso por razones estilísticas, renunciar al realce social de sus héroes: tienen que ser príncipes, generales y grandes señores para levantarse teatralmente sobre sus contemporáneos, y caer desde una altura suficiente, para causar, con la peripecia de su destino, una impresión tanto mayor.

La monarquía se había convertido bajo los Tudor en despotismo. La alta nobleza, al fin de la guerra de las Dos Rosas, estaba aniquilada casi por completo; la nobleza territorial inferior, los campesinos propietarios de tierras

59 MIGUEL DE UNAMUNO: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1914.
60 W. P. KER: *Collected Essays*, 1925, II, p. 38.

y la burguesía ciudadana querían ante todo paz y orden, y cualquier gobierno les parecía bien siempre que fuese suficientemente fuerte para impedir el retorno de la anarquía. Inmediatamente antes de la ascensión de Isabel al trono, el país fue visitado por el terror de la guerra civil; las diferencias religiosas parecían haberse hecho más inconciliables que lo habían sido nunca; la hacienda estaba en una situación desesperada; la política exterior era confusa y en modo alguno tranquilizadora. Ya el hecho de que la reina consiguiera apartar algunos de estos peligros y esquivar otros le aseguró una cierta popularidad entre amplios estratos de la población. Para las clases privilegiadas y pudientes su gobierno significaba, ante todo, una protección contra el peligro de los movimientos revolucionarios que amenazaban desde abajo. Todas las suspicacias de las clases medias frente al aumento del poder real enmudecían en consideración al bastión que tenían en la monarquía para la lucha de clases. Isabel favoreció en todos los aspectos la economía capitalista; se encontraba, como la mayoría de los príncipes de su tiempo, en continuas dificultades monetarias, e inmediatamente entró a participar en las empresas de los Drake y Raleigh. El espíritu de empresa privada experimentó una protección sin precedentes hasta entonces; no sólo la administración, sino la misma legislación fue orientada hacia la defensa de sus intereses [61]. La economía de lucro se halló en ascenso ininterrumpido y el ambiente de prosperidad a ella ligado abarcó la nación entera. Todo lo que se podía mover económicamente sirvió para especular. La burguesía rica y la nobleza terrateniente o dedicada a la industria formaron la nueva clase señorial. En la alianza de la corona con ella se expresó la estabilización de la sociedad.

Pero no se debe, desde luego, sobrestimar la influencia política e intelectual de estas clases. La corte, en la que seguía dando el tono la antigua aristocracia, forma el

61 W. CUNNINGHAM: *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times: The Mercantile System*, 1921, p. 98.

centro de la vida pública, y la corona prefiere a la nobleza cortesana por encima de la burguesía y la pequeña nobleza, siempre que puede hacerlo sin daño ni peligro. La corte, en todo caso, se compone ya de elementos que se ennoblecen sólo bajo los Tudor y que han ascendido gracias a la riqueza. Los escasos descendientes de la antigua alta nobleza y los caballeros terratenientes se encuentran de buena gana dispuestos a enlazar en matrimonios y a cooperar económicamente con la parte rica y conservadora de la burguesía. La nivelación social ocurre allí, como en casi toda Europa, en parte por los matrimonios de los vástagos de los burgueses con la nobleza, en parte por la educación de los hijos de la nobleza de cuna para profesiones burguesas. Pero en Inglaterra, donde la regla es lo segundo, se realiza esencialmente una burguesización de la nobleza, en oposición ante todo a lo que ocurre en Francia, donde es fenómeno característico la ascensión de la burguesía a la clase nobiliaria. Decisiva para la relación de la alta burguesía y de las clases medias terratenientes con la corona sigue siendo la circunstancia de que la monarquía, tras luchas seculares, restablece el orden y está dispuesta en adelante a garantizar la seguridad de las clases poseedoras. El principio del orden, la idea de la autoridad y la seguridad se convierten en fundamento de la ideología burguesa, una vez que las clases adquirentes se han convencido de que para ellas nada es más peligroso que una autoridad débil y la conmoción de la jerarquía social. "Cuando la jerarquía vacila, la empresa padece" *(Troilo y Crésida,* I, 3): tal es el resumen de su filosofía social. El monarquismo de Shakespeare, lo mismo que el de sus contemporáneos, se explica, en primer lugar, por su miedo al caos. El pensamiento de la anarquía los persigue a cada paso; el orden del universo y la disolución de que tal orden parece amenazado siempre es un tema fundamental en su pensamiento y su poesía [62]. Prestan al cuadro del desorden social las

[62] E. M. W. TILLYARD: *The Elizabethan World Picture,* 1943, página 12.

dimensiones de la armonía alterada del universo y explican la música de las esferas como el canto de triunfo del ángel de la paz, en señor de los elementos rebeldes.

Shakespeare ve el mundo con los ojos de un burgués bien situado, que piensa muy liberalmente, y es escéptico y en muchos aspectos desilusionado. Expresa opiniones políticas que arraigan en la idea de los derechos humanos —como hoy los llamaríamos—, condena los abusos del poder y la opresión del pueblo, pero condena también lo que él llama la arrogancia y prepotencia del populacho, y coloca, en su temor burgués, el principio del "orden" por encima de todas las consideraciones humanitarias. Los críticos conservadores suelen coincidir en que Shakespeare desprecia al pueblo y odia a la "turba" de las calles, pero muchos socialistas, que querrían sumarlo a sus filas, piensan que no se puede hablar de odio y desprecio en este aspecto, y que de un poeta del siglo XVI no se puede esperar que se pusiera de parte del proletariado en el sentido actual, tanto menos cuanto que entonces no existía tal proletariado todavía [63]. Los argumentos de Tolstoi y Shaw, que identifican las opiniones políticas de Shakespeare con las de sus héroes aristocráticos, ante todo con las de Coriolano, no son muy convincentes, si bien es digno de notarse que Shakespeare insulta al pueblo con visible satisfacción, en lo cual desde luego no ha de olvidarse tampoco el gusto especial que hay en el teatro isabelino por el insulto mismo. Shakespeare no aprueba seguramente los prejuicios de Coriolano, pero la lamentable ceguera del aristócrata no le estropea la visión imponente del "todo un hombre". Mira desde arriba y con superioridad a las amplias masas populares, en lo cual —como ya observó Coleridge— se mezclan desprecio y atenta benevolencia. Su posición corresponde en conjunto a la actitud de los humanistas, cuyas consignas sobre la multitud "iliterata", "políticamente inmadura" y "tornadiza", repite fielmente. Que estos reparos no se fundan

[63] T. A. JACKSON: *Marx and Shakespeare* en "International Literature", 1936, núm. 2, p. 91.

sólo en razones de educación resulta claro si se piensa que la aristocracia inglesa, más cercana del humanismo desde el principio, presta al pueblo más comprensión y benevolencia que la burguesía, más inmediatamente amenazada por las pretensiones económicas del proletariado, y que Beaumont y Fletcher, que entre los compañeros de Shakespeare son los que están más cerca de la aristocracia, hacen aparecer al pueblo bajo una luz más favorable que la mayoría de los dramaturgos de la época [64]. Pero estimara Shakespeare mucho o poco las cualidades morales de la multitud, tuviera muchas o pocas simpatías personales por el pueblo "maloliente" y "honrado", sería una simplificación excesiva de las cosas considerarlo como un puro instrumento de la reacción. Marx y Engels reconocieron en él lo decisivo con el mismo acierto que en el caso de Balzac. Ambos, Shakespeare y Balzac, fueron, a pesar de su posición conservadora; campeones del progreso, pues ambos habían comprendido lo crítico e insostenible de la situación ante la que la mayoría de sus contemporáneos estaban tan tranquilos. Mas pensara Shakespeare como quiera sobre la monarquía, la burguesía y el proletariado, el puro hecho de que en una época de ascenso de la nación y de florecimiento económico, del cual él mismo tanto provecho sacaba, expresara una visión trágica del mundo y un pesimismo profundo, demuestra su sentido de responsabilidad social y su convencimiento de que no todo estaba bien cual estaba. Shakespeare no era seguramente ningún revolucionario ni ningún luchador, pero pertenecía al campo de los que por su sano racionalismo estorbaban el renacimiento de la nobleza feudal, lo mismo que Balzac, con su revelación de la psicología de la burguesía, involuntaria e inconscientemente se convirtió en uno de los precursores del socialismo moderno.

De los dramas de reyes de Shakespeare resulta claramente que el poeta, en la lucha entre corona, burguesía

[64] Cf. A. A. SMIRNOV: *Shakespeare. A Marxist Interpretation*, en *Critics Group Series*, 1937, pp. 59 s.

y nobleza inferior de un lado, y alta nobleza feudal de otro, no estaba completamente de parte de los rebeldes arrogantes y crueles. Sus intereses e inclinaciones le unían a los estratos sociales que abarcaban la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y aburguesada, que formaban en todo caso, frente a la antigua nobleza feudal, un grupo progresista. Antonio y Timón, los ricos comerciantes, elegantes y magnánimos, con sus maneras cuidadas y gestos señoriales, correspondían mejor que nadie a su ideal humano. A pesar de sus simpatías por la vida señorial, Shakespeare se colocaba siempre de parte del buen sentido humano, de la justicia y del sentimiento espontáneo, donde quiera que estas virtudes burguesas entraran en colisión con los oscuros motivos de un romanticismo caballeresco irracional, de la superstición o del turbio misticismo. Cordelia representa de la manera más pura estas virtudes en medio de su ambiente feudal [65]. Pues aunque como dramaturgo Shakespeare sabe apreciar el valor decorativo de la caballería, no puede intimar con el hedonismo sin escrúpulos, el absurdo culto al héroe, el individualismo violento y desenfrenado de esta clase. Sir John Falstaff, sir Toby Belch, sir Andrew Aguecheek son parásitos desvergonzados; Aquiles, Ayax, Hostpur, perezosos y jactanciosos bravucones; los Percy, Glendower, Mortimer, desconsiderados egoístas, y Lear es un déspota feudal en un Estado en el que única y exclusivamente dominan principios heroico-caballerescos y donde nada que sea tierno, íntimo y modesto puede subsistir.

Se ha creído poder reconstruir tranquilamente a partir de la figura de Falstaff la idea que Shakespeare tenía de la caballería. Pero Falstaff representa sólo una especie del caballero shakespeariano, es decir, el tipo desarraigado por la evolución económica y el caballero corrompido por su aburguesamiento, que se ha vuelto un oportunista y un cínico y querría aparecer todavía como un idealista abnegado y heroico. Falstaff reúne rasgos de la estampa de

[65] SERGEI DINAMOV: *King Lear*, en "Intern. Lit.", 1935, núm. 6, página 61.

Don Quijote con dotes del carácter de Sancho; pero, a diferencia de los héroes de Cervantes, es sólo una caricatura. Los tipos quijotescos puros los representan en Shakespeare figuras como Bruto, Hamlet, Timón y, en primer lugar, Troilo [66]. Su idealismo alejado del mundo, su ingenuidad y credulidad son cualidades que evidentemente tienen en común con Don Quijote. Característico de la visión shakespeariana es solamente su terrible despertar de la ilusión y la pena sin fondo que les causa el tardío descubrimiento de la verdad.

La actitud de Shakespeare frente a la caballería es muy complicada y no del todo consecuente. Shakespeare transforma el ocaso de la clase caballeresca, que todavía describe en sus dramas de reyes con plena satisfacción, en la tragedia del idealismo, no porque se hubiera acercado, por ejemplo, a la idea de la caballería, sino porque también se le hace extraña la realidad "anticaballeresca" con su maquiavelismo. Pues se veía adónde había llevado el predominio de esta doctrina. Marlowe aparece todavía fascinado por Maquiavelo, y el joven Shakespeare, el poeta de la crónica de *Ricardo III*, estaba evidentemente más entusiasmado con él que el Shakespeare tardío, para quien el maquiavelismo, lo mismo que para sus contemporáneos, se había convertido en una pesadilla. Es imposible caracterizar de modo unitario la posición de Shakespeare ante las cuestiones sociales y políticas de su época sin tomar en cuenta los diversos estadios de su desarrollo. Su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al heroico ideal feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el ab-

66 Cf. WYNDHAM LEWIS: *The Lion and the Fox*, 1927, p. 237.

solutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos. Se ha puesto en relación este cambio de Shakespeare hacia el pesimismo con la tragedia del conde de Essex, en la que también estuvo complicado el preceptor del poeta, Southampton; también otros acontecimientos desagradables de la época, como la enemistad entre Isabel y María Estuardo, la persecución de los puritanos, la progresiva transformación de Inglaterra en un estado policíaco, el fin del gobierno relativamente liberal y la nueva dirección absolutista iniciada bajo Jacobo I, la agudización del conflicto entre la monarquía y las clases medias, de ideas puritanas, han sido señaladas como causas posibles de este cambio [67]. Sea de ello lo que quiera, la crisis que Shakespeare sufrió conmovió todo su equilibrio y le proporcionó un modo de ver el mundo, del que nada es más significativo que el hecho de que, desde entonces, el poeta sienta más simpatía por las personas que fracasan en la vida pública que por aquéllas que tienen fortuna y éxito. Bruto, el político inepto y desgraciado, queda particularmente cerca de su corazón [68]. Tal subversión de valores apenas puede explicarse por un simple cambio de humor, una aventura puramente privada o una inteligente corrección de opiniones anteriores. El pesimismo de Shakespeare tiene una dimensión suprapersonal y lleva en sí las huellas de una tragedia histórica.

La relación de Shakespeare con el público teatral de su época corresponde muy bien a su actitud social en general; pero el cambio de sus simpatías se puede seguir mejor en este aspecto concreto que en la abstracta generalidad. Podemos dividir su carrera artística en varias fases separables bastante exactamente según los estratos sociales para los que tiene más consideraciones como público y según las concesiones que les hace. El autor de los poemas *Venus y Adonis* y *Lucrecia* es todavía un poeta que se atiene por compleo al gusto de la moda hu-

[67] MAX J. WOLFF: *Shakespeare*, 1908, II, pp. 56-58.

[68] Cf. JOHN PALMER: *Political Characters of Shakespeare*, 1945, página VIII.

manística y que escribe para los círculos aristocráticos, que elige la forma épica para cimentar su gloria, evidentemente *porque en el drama, conforme a la idea cortesana,* ve un género de segunda categoría. La lírica y la épica son ahora los géneros poéticos y preferidos en los círculos cortesanos cultos; junto a ellos el drama, con el amplio público a que se dirige, es considerado como una forma de expresión relativamente plebeya. Después del fin de la guerra de las Dos Rosas, cuando los artistas ingleses comienzan a seguir el ejemplo de sus compañeros italianos y franceses y a participar en la literatura, la corte se convierte en Inglaterra, como en los otros países, en centro de la vida literaria. La literatura inglesa renacentista es cortesana y practicada por aficionados, a diferencia de la medieval, que sólo era en parte cortesana y era practicada principalmente por poetas de profesión. Wyatt, Surrey, Sidney son elegantes aficionados, pero también la mayoría de los escritores profesionales de la época están bajo la influencia espiritual de aristócratas cultos. Por lo que hace al origen de estos literatos, sabemos que Marlowe era hijo de un zapatero; Peele, de un platero, y Dekker, de un sastre; que Ben Jonson abraza primero el oficio de su padre y se hace albañil; pero sólo una parte relativamente pequeña de escritores procede de las clases inferiores; la mayoría pertenecen a la *gentry,* son funcionarios y comerciantes ricos [69]. Ninguna literatura puede estar más condicionada en su origen y sus orientaciones por razones de clase que la isabelina, cuyo objeto principal es la formación de nobles verdaderos y que se dirige, ante todo, a círculos directamente interesados en la consecución de tal objetivo. Se encontró extraño que en un momento en que la vieja nobleza estaba extinguida en gran parte y la nueva todavía hacía poco que pertenecía a la burguesía, se pusiera tanto precio a la ascendencia y a la actitud nobiliaria [70]; pero precisamente el carácter

[69] PHOEBE SHEAVYN: *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 1909, p. 160.

[70] DAVID DAICHES: *Literature and Society*, 1938, p. 90.

advenedizo de una clase noble explica, según es bien sabido, las exageradas pretensiones que exhibe frente a los propios miembros de la clase. La educación literaria es en la época isabelina una de las principales exigencias que un hombre elegante tiene que satisfacer. La literatura es la gran moda, y es de buen tono hablar de poesía y discutir problemas literarios. El estilo artificioso de la poesía de moda se admite en la conversación cotidiana; también la reina habla en este estilo afectado, y quien no habla así parece tan inadecuado como si no supiese francés [71]. La literatura se convierte en un juego de sociedad. Los poemas épicos y ante todo los líricos, los infinitos sonetos y canciones de los elegantes aficionados circulan manuscritos entre la buena sociedad; no se imprimen, para con ello subrayar que el autor no es un poeta profesional, no lima sus obras y desea de antemano limitar su público.

Un poeta lírico o épico es en estos círculos, aun entre los poetas profesionales, más estimado que un dramático; encuentra más fácilmente un protector y puede contar con un magnífico apoyo. Y, sin embargo, la existencia material de un dramaturgo, que escribe en primer lugar para el teatro público, gustado por todas las clases de la población, está más asegurada que la de los poetas que están limitados a un protector privado. Las obras teatrales son, desde luego, mal pagadas —Shakespeare adquiere una fortuna no como dramaturgo, sino como accionista del teatro—, pero aseguran, dada la continua demanda, un ingreso regular. Por ello, casi todos los escritores de la época trabajan, aunque sea transitoriamente, para el teatro; todos prueban su suerte en el teatro, aunque a veces con remordimientos, lo cual es tanto más curioso cuanto que el teatro isabelino tiene su origen en parte en la vida cortesana o casi cortesana de las grandes casas. Los actores que andan vagando por el campo y los establecidos en Londres proceden inmediatamente de los bufones que habían estado al servicio de estas casas. Las grandes casas

71 J. R. GREEN: *A Short Hist. of the English People*, 1936, página 400.

señoriales tenían al final de la Edad Media sus propios actores —fijos u ocasionalmente empleados—, lo mismo que tenían sus juglares. Primitivamente ambas clases debían de ser idénticas entre sí. Representaban piezas en las fiestas, sobre todo en Navidad y en las festividades familiares, especialmente en las bodas, y tales piezas eran compuestas generalmente para estas ocasiones. Llevaban la librea y el escudo de su señor, lo mismo que las otras gentes de la comitiva y los criados. La forma exterior de esta relación servil se mantenía todavía en la época en que los antiguos juglares y mimos domésticos habían formado compañías autónomas de cómicos. La protección de sus antiguos señores les servía de ayuda contra la hostilidad de los funcionarios del Estado y les aseguraba un ingreso suplementario. Su protector les pagaba una renta anual y reclamaba sus servicios a cambio de un salario especial siempre que quería organizar para una fiesta de su casa una representación teatral [72]. Estos cómicos domésticos y de corte forman así la transición inmediata desde los actores y mimos de la Edad Media a los actores profesionales de la Edad Moderna. Las antiguas familias se extinguen poco a poco, las grandes casas se acaban y los comediantes tienen que sostenerse por sí mismos; el impulso decisivo para la formación de las compañías teatrales lo da la rápida evolución y la centralización de la vida cortesana y cultural bajo los Tudor [73].

Ya en tiempo de Isabel comienza una verdadera caza de protectores. La dedicatoria de un libro y el pago por tal honor se convierten en un negocio ocasional, que no supone la menor dependencia ni verdadero respeto. Los escritores se superan en los aduladores encarecimientos, que además dirigen muchas veces a gente completamente extraña. Mientras tanto los protectores son cada vez más mezquinos y menos seguros en sus regalos. La antigua relación patriarcal entre los mecenas y sus protegidos ca-

[72] E. K. CHAMBERS: *The Elizabethan Stage,* 1923.
[73] C. J. SISSON: *The Theatres and Companies,* en *A Companion to Shakespeare Studies,* ed. por H. Granville-Barker y G. B. Harrison, 1944, p. 11.

mina hacia su disolución[74]. Entonces aprovecha también Shakespeare la ocasión de pasarse al teatro. Si lo hizo, en primer lugar, para asegurarse la existencia, o porque entre tanto subió la estimación del teatro, y porque sus intereses y simpatías se desplazaron desde el estrecho círculo aristocrático a estratos más amplios, es difícil de decir; verosímilmente pesaron en su decisión todos estos motivos a una. Con su paso al teatro comienza la segunda fase del desarrollo artístico de Shakespeare. Las obras que ahora escribe no tienen ya el tono clasicista y afectadamente idílico de sus escritos primerizos, pero se siguen orientando por el gusto de las clases superiores. Son en parte orgullosas crónicas, pretenciosas piezas históricas y políticas, que ensalzan la idea monárquica, en parte comedias ligeras y de romántica exuberancia, que, llenas de optimismo y alegría de vivir, despreocupadas de los cuidados del día, se mueven en un mundo completamente ficticio.

Hacia el fin de siglo comienza el tercer período, el trágico, de la carrera de Shakespeare. El poeta se ha alejado mucho del *eufuismo* y del frívolo romanticismo de las clases altas; parece también haberse separado de las clases medias. Compone sus grandes tragedias sin consideraciones a una clase determinada, para el gran público mezclado de los teatros de Londres. Del antiguo tono ligero no queda ninguna huella; también las llamadas comedias de este período están llenas de melancolía. Después sigue la última fase en la evolución del poeta, época de resignación y de paz, con sus tragicomedias que alguna vez hacen incursiones en el romanticismo. Shakespeare se aleja cada vez más de la burguesía, que en su puritanismo se hace de día en día más miope y mezquina. Los ataques de los funcionarios estatales y eclesiásticos contra el teatro se vuelven cada vez más violentos; los actores y dramaturgos han de buscar de nuevo sus protectores y valedores en los círculos de la corte y de la nobleza, y acomodarse una vez más al

[74] PH. SHEAVYN: *op. cit.*, pp. 10 s., 21 s., 29.

gusto de ellos. La dirección representada por Beaumont y Fletcher triunfa; también Shakespeare se suma a ella en cierta medida. Escribe otra vez piezas en las que no sólo predominan los temas románticos y de cuento, sino que en muchos aspectos recuerdan los desfiles y mascaradas de la corte. Cinco años antes de su muerte, en la cumbre de su carrera, Shakespeare se retira del teatro y cesa por completo de escribir comedias. ¿La más magnífica obra dramática que le había sido dado crear a un poeta fue el regalo del destino a un hombre que, en primer lugar, tenía que suministrar a su empresa teatral material utilizable, y que cesó de producir cuando se aseguró a sí mismo y a su familia una existencia sin cuidados, o fue más bien la creación de un poeta que dejó de escribir cuando según su sentir ya no existía un público al que valiera la pena dirigirse?

Respóndase como se quiera a esta pregunta, y hágase a Shakespeare retirarse del teatro satisfecho o aburrido, lo que es cierto es que durante la mayoría del tiempo de su carrera teatral Shakespeare mantuvo una relación muy positiva con el público, aunque en las diversas fases de su evolución fue prefiriendo clases distintas y al final ya no se podía identificar del todo con ninguna. Shakespeare fue de todos modos el primero, si no el único, gran poeta en la historia del teatro que se dirigió a un público amplio y mezclado, que comprendía, puede decirse, todas las clases de la sociedad, y ante él logró plena resonancia. La tragedia griega era un fenómeno demasiado complejo; la participación del público en ella estaba formada de componentes muy diversos como para que podamos juzgar de su efecto estético; los motivos religiosos y políticos desempeñaban en su acogida un papel por lo menos tan importante como los artísticos; su público era, por razón de la limitación de la entrada a los ciudadanos libres, más unitario que el del teatro isabelino; sus representaciones ocurrían además en forma de festividades que se celebraban relativamente pocas veces, de manera que su capacidad de atracción sobre las clases más amplias nunca fue de verdad puesta a prue-

ba. Tampoco el drama medieval, cuya representación se realizaba en condiciones externas semejantes a las del isabelino, presentó ninguna obra verdaderamente importante, por lo que su aceptación entre las masas no plantea un problema sociológico a la manera como lo plantea el drama shakespeariano. Pero el verdadero problema en el caso de Shakespeare no consiste en que él, el más grande poeta de su tiempo, fuera a la vez el dramaturgo más popular, ni que aquellas de sus piezas que preferimos nosotros fueran también las de más éxito entre sus contemporáneos[75], sino que en cada ocasión las más amplias clases del público juzgaran con más acierto que los cultos y los entendidos. La gloria literaria de Shakespeare alcanzó hacia 1589 su cenit y disminuyó precisamente a partir del momento en que había alcanzado la plena madurez; pero el público teatral siguió fiel a él y confirmó aquella posición sin rival que él había alcanzado ya antes.

Para contradecir la idea de que el teatro de Shakespeare fue un teatro de masas en el sentido moderno de la expresión, se ha alegado la cabida relativamente pequeña de los teatros de entonces[76]. Pero las pequeñas dimensiones del teatro, que por otra parte estaban compensadas por las diarias representaciones, no modifican nada el hecho de que su público estuviera compuesto de las más diversas clases de la población londinense. Los oyentes de patio no eran en modo alguno los señores absolutos del teatro, pero, con todo, allí estaban y no podían en ninguna circunstancia ser olvidados. Además estaban allí en número relativamente grande. Si bien las clases superiores aparecían mejor representadas de lo que hubiera correspondido proporcionalmente a la parte que formaban de la población, las clases trabajadoras, que eran la mayoría dominante en la población de la capital, constituían la mayor parte del público, a pesar de estar peor representadas. Así permiten concluir los precios de

[75] ALFRED HARBAGE: *Shakespeare's Audience*, 1941, p. 136.
[76] J. DOVER WILSON: *The Essential Shakespeare*, 1943, p. 30.

las entradas, que estaban principalmente calculados dentro del alcance de estos elementos[77]. En todo caso era un auditorio heterogéneo, tanto desde el punto de vista económico como del de clase y educación, el que Shakespeare tenía ante sí; el público de las tabernas se reunía con representantes de la clase alta ilustrada y con los miembros de las clases medias, ni particularmente cultas, ni completamente inciviles. Y aunque no era ya, en modo alguno, el público de los escenarios ambulantes de los mimos el que llenaba los teatros del Londres isabelino, era siempre el público de un teatro popular, y precisamente de un teatro popular en el amplio sentido de los románticos.

¿La coincidencia de calidad y popularidad en el drama shakespeariano radica en una profunda relación íntima o en un puro malentendido? Al público, en todo caso, parece que le gustaron en las piezas de Shakespeare no sólo los violentos efectos escénicos, la acción brutal y sangrienta, las toscas burlas y las largas tiradas de versos, sino también los pormenores tiernos y más profundamente poéticos, pues en otro caso estos pasajes no habrían podido alcanzar la importancia que alcanzaron. Es con todo posible que los espectadores de pie en el patio dejaran que actuara sobre ellos el puro ruido y el tono general de tales pasajes, como bien puede suceder con un público aficionado al teatro e ingenuo. Pero estas son cuestiones ociosas, por insolubles. No tiene tampoco mucho más sentido la pregunta de si Shakespeare se sirvió de aquellos efectos que empleaba aparentemente para dar gusto a la parte menos exigente de su público sin remordimientos o con repugnancia. La diferencia de educación entre los diversos estratos del público no habrá sido de todos modos tan grande como para que tengamos que suponer sólo en los espectadores menos educados la afición a una acción bien visible y a bromas de gusto equívoco. Los exabruptos de Shakespeare contra los espectadores de patio son desorientadores;

[77] A. HARBAGE: *op. cit.*, p. 90.

hay en ellos, sin duda, algo de afectación y puede haber influido el deseo de halagar a la parte más distinguida del auditorio [78].

Tampoco entre los teatros "públicos" y los "privados" parece haber sido muy grande la diferencia que antes se suponía. *Hamlet* tuvo en unos y en otros el mismo éxito, y, frente a las reglas artísticas clásicas el auditorio era, en una como en otra clase de teatro, indiferente [79]. Pero no es lícito en el mismo Shakespeare contraponer marcadamente lo que comprendemos bajo el nombre de conciencia artística y los supuestos que se daban en su teatro, como suele ocurrir en la bibliografía crítica del pasado [80]. Shakespeare no escribe un drama porque quiere conservar una vivencia o resolver un problema; no se da en él primero el tema, ni busca *a posteriori* la forma y la posibilidad de exponerlo, sino que antes que nada existe una demanda, y él procura principalmente satisfacerla. Escribe sus piezas porque su teatro las necesita. Por otra parte, no se debe extremar, a pesar del profundo vínculo de Shakespeare con el teatro viviente, la teoría de la justificación escénica de su arte. Los dramas estaban dedicados ante todo a un teatro popular, pero en una época de humanismo, en la que también se leía mucho. Se ha observado que para el tiempo corriente de dos horas y media de representación la mayoría de las piezas de Shakespeare son demasiado largas para poder ser representadas sin cortes. (¿Es que se suprimirían en las representaciones precisamente los pasajes de valor poético?) La explicación de la longitud de estas piezas es, evidentemente, que el poeta al componerlas pensaba no sólo en la escena, sino también en la publicación en forma de libro [81]. Son, por consiguiente, irreales ambas ideas, la

[78] C. J. SISSON: *op. cit.*, p. 39.

[79] H. J. C. GRIERSON: *Cross Currents in English Lit. of the 17th Century*, 1929, p. 173; A. C. BRADLEY: *Shakespeare's Theatre and Audience*, 1909, p. 364.

[80] Cf. ROBERT BRIDGES: *On the Influence of the Audience*, en *The Works of Shakespeare*, Shakespeare Head Press. vol. X, 1907.

[81] L. L. SCHUECKING: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, 1932. 3.ª ed., p. 13.

que atribuye toda la grandeza de Shakespeare al origen de puro oficio y a la orientación popular de su arte, y también la contraria, que considera todo lo que en sus obras es ordinario, sin gusto y descuidado, como una concesión a las amplias masas del público.

De la grandeza de Shakespeare no hay una explicación sociológica, como no la hay de la calidad artística en general. El hecho, sin embargo, de que en los tiempos de Shakespeare existiera un teatro popular, que abarcaba las más diversas capas de la sociedad y las unía en el goce de los mismos valores, debe poder ser explicado. Frente a las cuestiones religiosas es Shakespeare, como la mayoría de los dramaturgos de su época, completamente indiferente. De un sentido de comunidad social no puede hablarse en su público. La conciencia de unidad nacional está haciéndose entonces, y todavía no se expresa culturalmente. La reunión de las distintas clases de la sociedad en el teatro la hace posible tan sólo la dinámica de la vida social, que mantiene flúidos los límites entre las clases y que, aunque no borra las diferencias objetivas, permite pasar a los sujetos de una categoría a otra. Las diversas clases de la sociedad están en la Inglaterra isabelina menos separadas entre sí que en el resto del Occidente. En primer lugar, las diferencias de educación son menores que, por ejemplo, en la Italia del Renacimiento, donde el humanismo trazaba entre los distintos círculos de la sociedad fronteras más claras que en Inglaterra, económica y socialmente estructurada de modo semejante, pero "más joven", y donde, por consiguiente, no podía aparecer ninguna institución cultural que fuera comparable en universalidad con el teatro inglés. Este teatro es el resultado de una nivelación sin ejemplo fuera de Inglaterra. En este aspecto es verdaderamente instructiva la analogía, a menudo exagerada, entre la escena isabelina y el cine. Al cine se va para ver una película; sea uno culto o no, ya se sabe lo que por ello hay que entender y lo que de ello se puede esperar. Ante una pieza teatral, por el contrario, no es éste en absoluto el caso. Pero en los tiempos de Isabel

iban las gentes al teatro como nosotros vamos al cine, y coincidían en sus exigencias respecto de lo que allí se les daba, por distintas que fueran en otros órdenes sus necesidades intelectuales. El criterio común de entretenimiento y emoción en las diversas clases de la sociedad hizo posible el arte de Shakespeare, aunque en modo alguno lo creara, y condicionó sus caracteres, pero no su calidad.

No sólo el contenido y la tendencia, sino también la forma del drama shakespeariano está condicionada por la estructura política y social de la época. Surge de la fundamental vivencia de la política realista, es decir, de la experiencia de que la idea pura, no falsificada, sin concesiones, no puede realizarse en la tierra, y que, o hay que sacrificar la pureza de la idea a la realidad, o la realidad habrá de quedar intocada por la idea. El dualismo del mundo ideal y fenoménico no se descubrió entonces por vez primera, pues ya lo conocieron la Edad Media como también la Antigüedad. Pero a la epopeya homérica le es todavía completamente extraña esta antítesis, y la misma tragedia griega no trata aún propiamente el conflicto de estos dos mundos. Más bien describe la situación en que caen los mortales por la intervención de los poderes divinos. La complicación trágica no surge en ella porque el héroe se sienta empujado hacia un más allá, y tampoco lleva la tragedia al héroe cerca del mundo de las ideas, a que sea empapado más profundamente por ellas. Tampoco en Platón, que no sólo conoce el antagonismo entre idea y realidad, sino que lo convierte en fundamento principal de su sistema, se tocan entre sí ambas esferas. El idealista de mente aristocrática se mantiene en una pasividad contemplativa frente a la realidad y pone la idea en una lejanía inaccesible e incalculable. La oposición entre este mundo y el otro, entre existencia corporal y espiritual, imperfección y plenitud del ser, la percibió la Edad Media más profundamente que cualquier época antes o después, pero la conciencia de esta oposición no engendró en el hombre medieval ningún conflicto trágico. El santo renuncia al mundo;

no busca realizar lo divino en lo terrenal, sino prepararse para una existencia en Dios. Según la doctrina de la Iglesia, no es misión del mundo levantarse al más allá, sino ser el escabel bajo los pies de Dios. Para la Edad Media hay sólo diversos distanciamientos de lo divino, pero no hay conflicto posible con ello. Un punto de vista moral que quisiera justificar la oposición a la idea divina y dar valor a la voz del mundo frente a la voz del cielo sería completamente absurdo desde el punto de vista de la mentalidad medieval. Estas circunstancias explican por qué la Edad Media no tiene tragedia y por qué la tragedia clásica es fundamentalmente distinta de lo que nosotros entendemos por final trágico. Sólo la época del realismo político descubre la forma de drama trágico que corresponde a nuestra idea y traslada el conflicto dramático de la acción al alma del héroe, pues sólo una época que es capaz de comprender los problemas de la acción realista, orientada sobre la inmediata realidad, puede atribuir su valor moral a una actitud que tiene validez para el mundo, aunque no la tenga frente a las ideas.

La transición desde los Misterios no trágicos ni dramáticos de la Edad Media a las tragedias de la Edad Moderna la forman las Moralidades de la Baja Edad Media. En ellas se expresa por primera vez la lucha psicológica, que en el drama isabelino se eleva a trágico conflicto de conciencia [82]. Los motivos que Shakespeare y sus contemporáneos añaden a la descripción de esta lucha psicológica consisten en la inevitabilidad del conflicto, en lo insoluble de su final y en la victoria moral del héroe en medio de su caída. Esta victoria se hace sólo posible con la concepción de la idea moderna de destino, que se diferencia de la antigua ante todo en que el héroe trágico afirma su destino y lo acepta como lleno de sentido. En el pensar moderno un destino se vuelve trágico sólo mediante su afirmación. El parentesco espiritual de esta idea de lo trágico con el pensamiento pro-

[82] Cf. ALLARDYCE NICOLL: *British Drama*, 1945, 3.ª ed., p. 42.

testante de la predestinación es innegable y aunque quizá no hay en ello ninguna dependencia directa, existe en todo caso un paralelismo desde el punto de vista de la historia de las ideas, que permite aparecer llena de sentido la simultaneidad de la Reforma con la formación de la tragedia moderna.

En la época del Renacimiento y del Manierismo hay en los países culturales de Europa tres formas más o menos autónomas de teatro: 1.ª, el drama religioso, que, con excepción de España, en todas partes se aproxima a su fin; 2.ª, el drama erudito, que se extiende por todas partes con el humanismo, pero en ninguna se torna popular, y 3.ª, el teatro popular, que crea formas diversas que oscilan entre la *commedia dell' arte* y el drama shakespeariano, las cuales se acercan a la literatura ora más ora menos, pero, sin embargo, no pierden del todo su conexión con el teatro medieval. El drama humanístico introdujo tres novedades importantes: transformó el teatro medieval, que en lo esencial era representación y pantomima, en obra de arte literaria; aisló, para realzar la ilusión, la escena del público; y, finalmente, concentró la acción tanto en el espacio como en el tiempo, sustituyendo, con otras palabras, la desmesura épica de la Edad Media por la concentración dramática del Renacimiento [83]. Shakespeare fue sólo el primero en apropiarse estas innovaciones, pero en cierta medida conserva tanto la falta medieval de separación entre la escena y los espectadores como la épica amplitud del drama religioso y el carácter movido de la acción. En este aspecto es menos avanzado que los autores de dramas humanísticos, y propiamente no ha tenido ningún heredero en la literatura dramática moderna. Tanto la *tragédie classique*, el drama burgués del siglo XVIII y el del clasicismo alemán, como el teatro naturalista del siglo XIX, de Scribe y Dumas hijo a Ibsen y Shaw, están más cerca del drama humanístico, por lo menos en el aspecto formal, que del tipo

[83] Cf. HENNIG BRINKMANN: *Anfänge des modernen Dramas in Deutschland*, 1933. p. 24.

shakespeariano, con su suelta estructura y su relativamente pequeño ilusionismo escénico. Su continuación la tiene propiamente la forma shakespeariana sólo en el cine. Pero en él únicamente se mantiene una parte de los principios formales shakespearianos; así, en primer lugar, la composición por suma, la discontinuidad de la acción, la sucesión brusca de escenas, la acción libre y cambiante en el espacio y en el tiempo. Pero de una renuncia al efecto ilusionista de la escena puede hablarse en el cine tan poco o aún menos que en el drama. La tradición medieval y popular del teatro, que todavía estaba viva en Shakespeare y sus contemporáneos, fue destruida por el Humanismo, Manierismo y Barroco, y en los dramáticos posteriores pervive a lo sumo como pálido recuerdo; lo que en el cine recuerda esta tradición no está evidentemente en relación de continuidad con Sakespeare, sino que resulta de las posibilidades de una técnica que está en condiciones de resolver las dificultades a las que el teatro shakespeariano hubo de dar soluciones ingenuas o crudas.

Lo más característico en Shakespeare, bajo el aspecto estilístico, es el enlace de la tradición popular del teatro con la evitación de la tendencia que conduce al "drama burgués". En él, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no se hallan como protagonistas figuras realistas burguesas, ni existen el sentimentalismo y la inclinación a moralizar, que caracterizan a tales dramaturgos. En Marlowe encontramos protagonistas como Barrabás el usurero y Fausto el doctor que en los dramas humanistas hubieran podido ser a lo sumo figuras secundarias. Shakespeare, cuyos héroes, aun cuando pertenecen a la clase burguesa, manifiestan una actitud aristocrática, significa en el aspecto de la historia social un cierto retroceso en comparación con Marlowe. Pero entre los contemporáneos más jóvenes de Shakespeare hay ya dramaturgos que, como Thomas Heywood y Thomas Dekker, en primer lugar, hacen transcurrir sus piezas muchas veces por completo en el mundo de la clase media y expresan el sentido de la vida de la burguesía. Eligen

como héroes a comerciantes y trabajadores, describen la vida y las costumbres familiares, buscan efectos melodramáticos y una enseñanza moral, gustan de motivos sensacionales y ambientes crasamente realistas, como manicomios, burdeles, etc. Ejemplo típico de la manera de tratar "burguesamente" una tragedia amorosa en esta época es *A Woman killed with Kindness* ("La mujer asesinada con amabilidad"), de Heywood, pieza cuyo protagonista es ciertamente un noble, pero que ante su desgracia conyugal reacciona de una manera antiheroica y anticaballeresca en grado sumo. Es un drama de tesis, que gira alrededor de la cuestión, en aquella época tan candente, del adulterio, lo mismo que *'Tis a Pity She's a Whore* ("Es una lástima que sea una p..."), de Ford, sobre el tan conocido tema del incesto, o *The Changeling* ("El supositicio"), de Middleton, sobre la psicología del pecado. En todas estas piezas, a las que hay que añadir el drama sensacionalista anónimo *Arden of Feversham*, es "burgués" el interés por lo criminal, que para los burgueses que se agarran temerosos al principio del orden significa simplemente el caos. En Shakespeare la violencia y el pecado nunca tienen este sello criminal; sus criminales son fenómenos naturales que no podrían respirar en el ambiente cerrado de los dramas burgueses de Heywood, Dekker, Middleton y Ford. Y, sin embargo, el carácter fundamental del arte de Shakespeare es completamente naturalista. No sólo en el sentido de que abandona los principios de unidad, economía y orden del arte clásico, sino también de que trabaja en la continua expansión y complicación de sus motivos. Es naturalista en Shakespeare ante todo el dibujo de los caracteres, la psicología diferenciada de sus figuras y el formato humano de sus héroes, que consisten en evidentes contradicciones y están llenos de debilidades. Piénsese solamente en Lear, que es un viejo necio; Otelo, que es un mocetón ingenuo; Coriolano, que es un chico de escuela obstinado y ambicioso; Hamlet, débil, gordo y de corto aliento; César, epiléptico y sordo de un oído, supersticioso, vano, inconsistente, fácil de influir y, sin embargo, de

una grandeza a cuyos efectos nadie puede escapar. Shakespeare realza el naturalismo del trazado de los caracteres por el detalle de sus *petits faits vrais*, entre los que está que el príncipe Enrique pida cerveza después de su lucha, o que Coriolano se seque el sudor de la frente, o el que Troilo, después de la primera noche de amor, prevenga a Crésida contra el aire fresco de la mañana y le diga: *You will catch cold and curse me* ("Vas a atrapar un catarro y a maldecirme").

El naturalismo de Shakespeare tiene, empero, límites demasiado visibles. Los rasgos individuales están en él mezclados por todas partes con los convencionales, los diferenciados, con los simples e ingenuos, los refinados, con los primitivos y crudos. De los medios artísticos que halla a su disposición acepta muchos con intención y para sus fines, pero la mayoría sin crítica y sin pensarlo. El peor error de los antiguos estudios sobre Shakespeare consistía en ver en todos los medios de expresión del poeta soluciones bien pensadas, cuidadosamente calculadas y condicionadas artísticamente, y, ante todo, en procurar explicar todos los rasgos de sus caracteres por motivos de psicología íntima, cuando, precisamente, en realidad muchas veces se han mantenido porque se daban ya en las fuentes de Shakespeare, o fueron elegidos porque constituían la solución más sencilla, cómoda y breve de una dificultad de la que el dramaturgo no creía mereciera la pena ocuparse más [84]. El convencionalismo de la psicología de Shakespeare se expresa de la manera más evidente en el empleo de tipos ya fijados en la literatura anterior. No sólo las comedias de la primera época conservan las figuras estereotipadas de la comedia clásica y del mimo, sino que un carácter aparentemente tan original y complicado como Hamlet es, como se sabe, una figura fijada, esto es, el "melancólico", que en los días

[84] Cf. L. L. SCHÜCKING: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare, passim*; E. E. STOLL: *Art and Artifice in Shakespeare*, 1934.

de Shakespeare estaba muy de moda y que hallamos a cada paso en la literatura contemporánea.

Pero el naturalismo psicológico de Shakespeare es también en otros aspectos limitado. La falta de unidad y consecuencia en el dibujo de los caracteres, los cambios inmotivados y las contradicciones en el desarrollo de ellos, la descripción y explicación que las figuras hacen de sí mismas en monólogos y apartes, la falta de perspectiva de sus juicios sobre ellos mismos y sobre sus antagonistas, los comentarios que ellos hacen, que a menudo hay que tomar a la letra, el mucho hablar sin significación y sin relación alguna con el carácter del que habla, la falta de atención del poeta, que muchas veces olvida quién está hablando, si Gloster o Lear, o si el propio Timón o Lear, y que no pocas veces dice palabras que tienen función puramente lírica, de ambiente musical, y que muchas veces habla por boca de sus figuras, todo esto son infracciones de las reglas de aquella psicología cuyo primer gran maestro es precisamente Shakespeare. Su sabiduría y profundidad psicológicas quedan intactas a pesar de los descuidos que se le escapan. Sus caracteres tienen —y también esto es en él un rasgo común con Balzac— una verdad íntima tan incontrastable, una sustancialidad tan inagotable que no cesan de vivir ni de respirar, por muy forzados y muy desdibujados que estén. En realidad apenas hay una falta contra la verdad psicológica que cometan los otros dramaturgos isabelinos y de la que Shakespeare esté libre; es incomparablemente mayor que ellos, pero no distinto. Tampoco su grandeza tiene nada de la "perfección", nada de la "falta de tachas" de los clásicos. Le falta el carácter de modelo de éstos, pero le falta también su simplicidad, su monotonía. La peculiaridad del fenómeno Shakespeare y la antítesis entre su estilo dramático y la forma clásica y normativa han sido sentidas y subrayadas desde hace tiempo. Ya Voltaire y el propio Jonson reconocieron que en él operaba una fuerza violenta y natural, que no se cuidaba de los "reglas", que no podía ser sujetado por éstas, y que hallaba expresión en una forma dramá-

tica completamente distinta de la tragedia clásica. Todo el que tenía sentido de las diferencias estilísticas veía que se trataba de dos tipos distintos de un género; únicamente, no siempre se reconoció que la diferencia era histórica y sociológica. La diferencia sociológica sólo se hace visible cuando se busca la explicación de por qué en Inglaterra se impuso un tipo y en Francia el otro, y qué pudo haber tenido que ver la relación del público con la victoria de la forma shakespeariana del drama en una parte y con la de la *tragédie classique* en la otra.

La comprensión de la peculiaridad estilística de Shakespeare se ha hecho difícil precisamente por el empeño de ver en él sencillamente al poeta inglés del Renacimiento. Ciertos rasgos renacentistas —individualistas y humanistas— se hallan sin duda en su arte, y poder demostrar un movimiento renacentista propio era en el siglo pasado el orgullo de cada una de las literaturas nacionales de Occidente. ¿Quién hubiera podido representar más dignamente tal movimiento en Inglaterra que Shakespeare, cuya desbordada vitalidad correspondía lo mejor posible al concepto corriente de Renacimiento? Pero, de todos modos, quedaba sin explicar lo caprichoso, desmesurado y exuberante del estilo de Shakespeare. A la consideración de este resto inexplicado hay que añadir que, desde hace aproximadamente una generación, cuando el concepto de barroco fue sometido a revisión y en el cambio de apreciación de las obras de este arte ha surgido como una moda de él, la idea del carácter barroco del drama shakespeariano ha encontrado numerosos partidarios [85]. Si se consideran la pasión, el *pathos*, la impetuosidad, la exageración como rasgos fundamentales del Barroco, es evidentemente fácil hacer de Shakespeare un poeta barroco. Pero un paralelo del modo de compo-

[85] OSKAR WALZEL: *Shakespeares dramatische Baukunst*, en "Jahrb. der Deutschen Shakespeare-Ges.", vol. 52, 1916; L. L. SCHÜCKING: *The Baroque Character of the Elizabethan Hero*, en "The Annual Shakespeare Lecture", 1938; WILHELM MICHELS: *Barockstil in Shakespeare und Calderón*, en "Revue Hispanique", 1929, LXXV, pp. 370-458.

sición de los grandes artistas del Barroco, como Bernini, Rubens y Rembrandt, con el de Shakespeare, no se puede realizar en forma concreta. La traslación, por ejemplo, de las categorías wölfflinianas del Barroco —lo pictórico, la profundidad espacial, la falta de claridad, de unidad y la forma abierta— al caso de Shakespeare, o se queda en generalidades que nada dicen, o se funda en puros equívocos. El arte de Shakespeare contiene naturalmente también elementos barrocos, como el de Miguel Angel; pero el creador de Otelo es un artista barroco tan escasamente como lo es el de las tumbas de los Médici. Cada uno de ellos es un caso especial, en el que se mezclan de modo particular los elementos del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, sólo que en Miguel Angel es el predominante la tendencia renacentista, y en Shakespeare, la manierista. Ya la insoluble combinación de naturalismo y convencionalismo nos lleva a partir, para la explicación de la forma shakespeariana, del Manierismo. De la justicia de tal proceder habla también la continua mezcla de los temas trágicos y cómicos, la naturaleza mixta de los tropos, la grosera síntesis de los elementos concretos y abstractos, sensuales e intelectuales, la a veces forzada ornamentación de la composición (como, por ejemplo, la repetición del motivo de la ingratitud filial en el *Lear*), la acentuación de lo ilógico, insondable y absurdo de la vida, la idea de lo teatral, de ensueño, forzado y dificultoso de la existencia humana. Manierista, y no explicable de otro modo que por el gusto manierista contemporáneo, es lo artificioso y decorativo, la afectación y afán de originalidad en el lenguaje de Shakespeare. Es manierista su *eufuísmo*, sus metáforas tantas veces recargadas y confusas, su acumulación de antítesis, asonancias y juegos de palabras, su preferencia por el estilo complicado, enredado y enigmático. Manierista es también lo extravagante, raro y paradójico, de que no está libre por completo ninguna obra de Shakespeare: el juego erótico con el disfraz de hombre de papeles de muchacha representados por hombres en las comedias, el amante con cabeza de asno en *El sueño de*

una noche de verano, el negro de protagonista en el *Otelo,* la enredada figura de Malvolio en *La Noche de Epifanía* o *Lo que queráis,* las brujas y la selva en marcha en *Macbeth,* las escenas de locura en *Lear* y *Hamlet,* el incómodo ambiente de juicio final en *Timón de Atenas,* el retrato parlante en el *Cuento de invierno,* la máquina del mundo mágico en *La Tempestad,* etc., etc. Todo esto forma parte del estilo de Shakespeare, si bien no agota por completo el arte del poeta.

VII

EL BARROCO

1

EL CONCEPTO DE BARROCO

El Manierismo correspondió como estilo artístico a un sentido de la vida escindido, pero igualmente extendido por todo el Occidente; en el Barroco se exterioriza una mentalidad en sí más homogénea, pero que en los diversos países cultos de Europa adopta formas diferentes. El Manierismo fue, como el Gótico, un fenómeno europeo general, aunque se limitó a círculos mucho más estrechos que el arte cristiano del Medioevo; el Barroco comprende, por el contrario, esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan varias en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No sólo el Barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes; no sólo el arte de un Bernini y un Rubens describe un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen. Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del Barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental y decorativa "barroca" en el sentido tradicional, y un estilo "clasicista" más estricto y riguroso de forma. La corriente clasicista está presente en el Barroco desde el principio y se puede comprobar como corriente subterránea en todas las formas particulares de este arte,

pero no se hace predominante hasta 1660, en las especiales condiciones sociales y políticas que caracterizan a Francia en esta época. Junto a estas dos formas fundamentales del Barroco eclesiástico y cortesano hay en los países católicos una corriente naturalista que aparece automáticamente al comienzo de este período estilístico, y que tiene sus representantes especiales en Caravaggio, Louis Le Nain y Ribera, pero que más tarde impregna el arte de todos los maestros importantes. Gana finalmente en Holanda el predominio, lo mismo que en Francia, el clasicismo, y en estas dos direcciones se expresan de la manera más pura los supuestos sociales del arte barroco.

Desde el Gótico se fue haciendo cada vez más complicada la estructura de los estilos artísticos; la tensión entre los contenidos psicológicos se hizo de día en día mayor, y de acuerdo con esto los diversos elementos del arte se conforman cada vez más homogéneamente. Antes del Barroco se podía, desde luego, decir siempre si la intención artística de una época era en el fondo naturalista o antinaturalista, integradora o diferenciadora, clásica o anticlásica; pero ahora el arte no tiene ya carácter unitario en este sentido estricto, y es a la par naturalista y clásico, analítico y sintético. Somos testigos del contemporáneo florecimiento de direcciones artísticas completamente opuestas, y vemos que personas como Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rembrandt y Van Dyck militan en campos completamente diferentes.

La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna. El concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, todavía exclusivamente a aquellos fenómenos del arte que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes [1]. El clasicismo mismo estaba excluido de este concepto, que siguió siendo el dominante casi hasta el fin del si-

[1] Cf. FRANCESCO MILIZIA: *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797.

glo XIX. No sólo la posición de Winckelmann, Lessing y Goethe, sino también la de Burckhardt, se orienta en el fondo según los puntos de vista de la teoría neoclásica. Todos rechazan el Barroco a causa de su "falta de reglas", de su "capricho", y lo hacen en nombre de una estética que cuenta entre sus modelos al artista barroco que es Poussin. Burckhardt y los puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce, que son incapaces de liberarse del racionalismo frecuentemente estrecho del siglo XVIII, perciben en el Barroco sólo los signos de la falta de lógica y de tectónica, ven sólo columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como si fueran de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de modo antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan superficiales efectos ilusionistas, cuales corresponden a la pintura, y que, como se subraya, debían quedar reservados a ésta. La experiencia del arte de un Robin —debería pensarse— habría de bastar ya en sí para aclarar el sentido y valor de tales esculturas. Pero las salvedades contra el Barroco son, en general, también salvedades contra el Impresionismo, y cuando Croce truena contra el "mal gusto" del arte barroco [2], representa a la vez prejuicios académicos contra el presente.

El cambio en la interpretación y valoración del arte barroco en el sentido actual, hazaña que fue realizada principalmente por Wölfflin y Riegl, sería inimaginable sin la admisión del Impresionismo. Ante todo las categorías wölfflinianas del Barroco no son sino la aplicación de los conceptos del Impresionismo al arte del siglo XVII, es decir, a una parte de este arte, pues lo inequívoco del concepto del Barroco lo compra el mismo Wölfflin al precio de dejar en sus consideraciones en lo esencial intacto el clasicismo del siglo XVII. Tanto más cruda es la luz que a consecuencia de esta unilateralidad cae sobre el arte barroco no clásico. A ello hay que

[2] BENEDETTO CROCE: *Storia della età barocca in Italia,* 1929, página 23.

adscribir que el arte del siglo XVII aparezca para él casi exclusivamente como antítesis dialéctica del arte del XVI, y no como su continuación. Wölfflin subestima la significación del subjetivismo en el Renacimiento y la sobrestima en el Barroco. Comprueba en el siglo XVII el comienzo de la intención artística impresionista, de la "más capital desviación que conoce la historia del arte" [3], pero desconoce que la subjetivización de la visión artística del mundo, la transformación de la "imagen táctil" en "imagen visual", del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el Manierismo. Wölfflin, a quien las premisas extraartísticas de esta imagen dinámica del mundo no le interesan y que comprende todo el transcurso de la historia del arte como una función cerrada y casi lógica, pasa por alto, con las condiciones sociológicas, el verdadero origen del cambio de estilo. Pues aunque es completamente exacto que un descubrimiento como, por ejemplo, el de que una rueda girando, para la impresión subjetiva, pierde sus rayos, contiene una imagen del mundo nueva para el siglo XVII, no hay que olvidar que la evolución que lleva a este y otros descubrimientos semejantes comienza ya en la época gótica con la disolución de la pintura de ideas simbólicas y su sustitución por la imagen de la realidad siempre más pura ópticamente, y está en relación con el triunfo del pensamiento nominalista sobre el realista.

Wölfflin desarrolla su sistema apoyado en cinco pares de conceptos, de los que cada uno contrapone un rasgo renacentista a otro barroco, y que, con la excepción de una sola de estas antinomias, señalan la misma tendencia evolutiva de una concepción artística más estricta a otra más libre. Las categorías son: 1.ª, lineal y pictó-

[3] HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1929, 7.ª ed., pp. 23 s.

rico; 2.ª, superficial y profundo; 3.ª, forma cerrada y forma abierta; 4.ª, claridad y falta de claridad; 5.ª, variedad y unidad. La lucha por lo "pictórico", esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco. La tendencia desde la superficie hasta el fondo expresa el mismo sentido dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y contra todo lo fijado de una vez para siempre, contra lo delimitado; con ello el espacio es concebido como algo que se va haciendo *in fieri,* como una función. El medio preferido por el Barroco para hacer sensible la profundidad espacial es el empleo de primeros planos demasiado grandes, de figuras que se acercan al espectador *en repoussoir,* y de la brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo. El espacio gana así no sólo un carácter ya de por sí movido, sino que el espectador siente, a consecuencia de la elección demasiado cercana del punto de vista, que la espacialidad es una forma de existencia dependiente de él y por él creada. La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre, se manifiesta, sin embargo, con la máxima intensidad en la preferencia por la forma "abierta" y atectónica. En una composición cerrada, "clásica", lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo, ni tampoco faltar. Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas. Todo lo firme y estable entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea del equilibrio y de la simetría, los principios

de superficies planas y ajustamiento al marco pierden su valor. Siempre un lado de la composición es más acentuado que el otro, siempre recibe el espectador en lugar de los aspectos "puros", de frente y de perfil, las visiones aparentemente casuales, improvisadas y efímeras. "En última instancia —dice Wölfflin— existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio en el que el espectador ha tenido precisamente la suerte de participar un momento... Se tiene interés en hacer aparecer el conjunto del cuadro como *no querido*" [4]. La intención artística del Barroco es, en otras palabras, "cinematográfica"; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso. A este carácter improvisado corresponde también la relativa falta de claridad de la representación. Las frecuentes y a veces violentas superposiciones, las diferencias de tamaño en desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación dadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación. Una cierta participación en el creciente desvío contra lo demasiado claro y evidente le trae sin duda consigo la propia evolución, dentro de una cultura artística, en continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado. Todo público que se hace más ilustrado, más entendido en arte, más pretencioso, desea este realce de excitantes. Pero junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprensibilidad, infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco.

En todos estos rasgos se exterioriza, frente al arte

[4] *Ibid.*, p. 136.

clásico, el mismo impulso hacia lo suelto, lo ilimitado, lo caprichoso. En una sola de las características estilísticas estudiadas por Wölfflin, en la del afán de unidad, se expresa una acrecida voluntad de síntesis, y con ello un principio más estricto de composición. Si el desarrollo transcurriera según una lógica unívoca, como supone Wölfflin, la inclinación a lo pictórico, espacialmente profundo, atectónico y no claro, estaría ligada a una tendencia a lo vario, a la acumulación y coordinación de los motivos. Pero en realidad el Barroco muestra casi por todas partes en sus creaciones la voluntad de síntesis y subordinación. En este aspecto —que Wölfflin descuida señalar— es continuación del arte clásico del Renacimiento, no su antítesis. Ya en el primer Renacimiento se podía observar, frente a la composición por adición de la Edad Media, un afán de unidad y subordinación; el racionalismo de la época halló su expresión artística en la indivisibilidad de la concepción y en el carácter consecuente de la disposición. Sólo si el espectador no tenía que cambiar su punto de vista, es decir, su criterio de verdad natural, durante la recepción de la obra, podía, según la opinión dominante, surgir una ilusión. Pero la unidad en el arte del Renacimiento era simplemente una especie de coherencia lógica, y la totalidad de sus representaciones era nada más que un agregado o una suma de pormenores en la que todavía se podían reconocer los distintos componentes. Esta relativa autonomía de las partes desaparecen en el arte barroco. En una composición de Leonardo o Rafael los elementos se pueden gozar todavía aislados; en una pintura de Rubens o Rembrandt, en cambio, ningún detalle tiene sentido por sí solo. Las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las de los maestros del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias, están llenas de un aliento más amplio, más profundo, más ininterrumpido. La unidad en ellas no es un resultado *a posteriori*, sino la condición previa de la creación artística; el artista se acerca con una visión unitaria a su objeto, y en esta visión se hunde finalmente todo lo particular e indi-

vidual. Ya Burckhardt reconoció un rasgo esencial del Barroco en que cada una de las formas es presentada en su propio sentido, y Riegl acentúa repetidas veces la falta de importancia y la "fealdad", es decir, la falta de proporción de los pormenores en las obras del arte barroco. Lo mismo que el Barroco en la arquitectura prefiere las ordenaciones colosales, y allí donde, por ejemplo, el Renacimiento separaba cada uno de los pisos con organización horizontal, realizada con filas corridas de columnas y pilastras, también se esfuerza principalmente en subordinar los pormenores a la conformación de los motivos principales y en dirigir el vértice de la representación a un efecto único. La composición pictórica resulta así dominada muchas veces por una única diagonal o una mancha de color; la forma plástica, por una única curva; la pieza de música, por una voz que domina en solo.

Wölfflin quiere reconocer en la evolución de lo estricto a lo libre, de lo simple a lo complicado, de la forma cerrada a la abierta, un proceso histórico-artístico típico, que vuelve a repetirse siempre en el mismo tono. La historia estilística del Imperio romano, del Gótico tardío, del siglo XVII y del Impresionismo son para él fenómenos paralelos. En estos casos siempre, según su idea, sigue a un clasicismo, con su rigidez formal objetiva, una especie de barroco, es decir, un sensualismo subjetivo y una disolución de las formas más o menos radical. La polaridad de estos estilos le parece a él que es precisamente la fórmula fundamental de la historia del arte. Si es posible en alguna parte, aquí, piensa él, debe tratarse de una regla de la historia universal, de una periodicidad del desarrollo en su conjunto. Y de este retorno de estilos artísticos típicos saca él sus tesis de que en la historia del arte domina una lógica interna, una necesidad propia e inmanente. El método antisociológico de Wölfflin lleva a un dogmatismo antihistórico y a una construcción de la historia completamente arbitraria. El "barroco" helenístico, el medieval tardío, el impresionista y el propiamente barroco tienen en realidad sólo los rasgos comunes contenidos en sus momen-

tos de semejantes premisas sociales. Pero aun si en la sucesión de clásico y barroco hubiera que ver una ley general, nunca se podría explicar por razones inmanentes, es decir, puramente formales, por qué la evolución en un determinado momento camina desde lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más estricto. No existe ninguna de las llamadas "cumbres" en la evolución; se alcanza una altura y sigue una inflexión cuando las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, terminan su desarrollo en una dirección determinada y cambian su tendencia. Un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna.

Al arte clásico de la época barroca no pueden aplicársele la mayoría de las categorías wölfflinianas. Poussin y Claudio de Lorena no son ni "pictóricos" ni "oscuros", ni la estructura de su arte es atectónica. También la unidad de sus obras es distinta del exagerado afán de unidad, voluntariamente hipertenso, violentamente arrebatado, de un Rubens. ¿Pero es que puede hablarse todavía de una unidad estilística del Barroco? De un "estilo de época" unitario, que domine en toda ella, propiamente no se podría hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte. Incluso en épocas en las que la producción artística principal se apoya en una única clase cultural, y de las que nada más nos ha quedado el arte de esta clase, habrá que preguntar si las creaciones artísticas de otros grupos no habrán sido sepultadas o perdidas. Sabemos, por ejemplo, que en la Antigüedad clásica, junto a la elevada tragedia, había un mimo popular, cuya importancia era seguramente mucho mayor de lo que se podría creer fundándose en los fragmentos conservados. También en la Edad Media las creaciones del arte profano y popular deben de haber sido más importantes, en comparación con el eclesiástico, de lo que permiten suponer las obras llegadas a nosotros. La producción artística no era, incluso en esta época de predo

minio no compartido de una clase, del todo unitaria, y mucho menos lo era en un siglo como el XVII, cuando ya existen varios círculos culturales orientados de manera completamente diversa en el aspecto social, económico y religioso, los cuales plantean al arte tareas a menudo completamente diversas. Los objetivos artísticos de la Curia de Roma eran esencialmente distintos de los de la corte monárquica de Versalles, y lo que tenían entre sí de común una y otra no puede en absoluto ponerse al lado de la voluntad artística de la calvinista y burguesa Holanda. Sin embargo, se pueden señalar algunos rasgos comunes. Pues aparte de que el desarrollo que promueve la diferenciación espiritual siempre sirve a la integración, al facilitar la difusión de los productos culturales y las mutuas influencias entre las distintas zonas culturales, una de las más importantes creaciones de la época barroca, la nueva ciencia natural y la nueva filosofía orientada sobre esta ciencia, era desde el primer momento internacional; el sentido general del mundo que en ella se expresaba dominó también en las diferentes clases en que se dividía la producción artística.

La nueva visión del mundo basada en la ciencia natural partió del descubrimiento de Copérnico. La doctrina de que la Tierra gira alrededor del Sol, en lugar de considerar, como hasta entonces, que el mundo gira alrededor de la Tierra, cambió definitivamente la tradicional posición señalada por la Providencia al hombre en el Universo. Pues tan pronto como la Tierra no se juzgase el centro del Universo, el hombre no podía ya significar el sentido y finalidad de la creación. Pero la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El Universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo, organizado según un principio propio, para una conexión

vital orgánica; un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento: una máquina de reloj ideal, para hablar con la época. Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente distinta de la teológica. Pero con ello estaba conmovida no sólo la idea del arbitrio de Dios, sino también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado. Pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de comprender el Universo, grande, inmenso, implacablemente dominador, de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la Naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo hasta entonces desconocido.

En el mundo homogéneo y continuo en que se había transformado la antigua realidad dualista cristiana apareció, en lugar de la antigua visión del mundo antropocéntrica, la conciencia cósmica, esto es, la concepción de una infinita interdependencia de efectos, que abarcaba en sí al hombre y también la última razón de la existencia de éste. El sistematismo ininterrumpido del Universo era inconciliable con el concepto medieval de Dios, de un Dios personal existente fuera del sistema del Universo; en cambio, una visión inmanentista del mundo, que había disuelto el trascendentalismo medieval, reconocía sólo una fuerza divina que actuaba desde dentro. Esto, como doctrina desarrollada sistemáticamente, era nuevo, pero también el panteísmo, que formaba el compendio de la nueva teoría, procedía, como la mayor parte de los elementos progresistas existentes en el pensamiento del Renacimiento y del Barroco, de los inicios de la economía monetaria, de la ciudad de la Baja Edad Media, de la burguesía y del nominalismo. "La creación del panteísmo europeo moderno —dice Dilthey— es obra... de la revolución espiritual que sigue al siglo XIII

y llena casi tres siglos"[5]. Al final de este desarrollo en lugar del temor al Juez del Universo aparece el "estremecimiento metafísico", la angustia de Pascal ante el "*silence éternel des espaces infinis*", el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo.

Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu. Las bruscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Cada línea conduce la mirada a la lejanía; cada forma movida parece quererse superar a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completamente seguro de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto. Incluso detrás de la tranquilidad de la vida diaria representada por los pintores holandeses se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazada de lo finito. Esto es, sin duda, un rasgo unificador, pero ¿es suficiente para poder hablar de una unidad del estilo barroco? ¿No resulta tan vano querer definir al Barroco por este afán de infinitud, como querer derivar el Gótico simplemente del espiritualismo de la Edad Media?

[5] WILHELM DILTHEY: *Ges. Schriften*, II, 1914, p. 320.

2

EL BARROCO DE LAS CORTES CATOLICAS

Hacia fines del siglo XVI aparece en la historia del arte italiano un cambio sorprendente. El Manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco. Es la reacción, por un lado, de una concepción artística esencialmente popular, que a su vez mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando más en consideración a las grandes masas populares, a diferencia del exclusivismo aristocrático del período precedente. El naturalismo de Caravaggio y el emocionalismo de los Carracci representan las dos direcciones. El alto grado de educación de los manieristas baja tanto en el uno como en el otro campo. Pues también en el taller de los Carracci son cosas sencillas relativamente las que se imitan de los grandes maestros del Renacimiento, y pensamientos y sentimientos sencillos los que se quieren expresar de modo general. De los tres Carracci propiamente sólo Agostino puede ser designado como "culto", pero Caravaggio es precisamente el bohemio enemigo de la cultura, que está alejado de toda especulación y de toda teoría.

La significación histórica de los Carracci es extraordinaria. La historia de todo el "arte eclesiástico" moderno comienza con ellos. Ellos transforman el simbolismo difícil y complicado de los manieristas en aquella alegoría sencilla y firme de la que toma su origen la evolución de la imagen devota con sus figuras y fórmulas fijadas —la cruz, el resplandor de la gloria, los lirios, la calavera, la mirada dirigida al cielo, el éxtasis del amor y el sufrimiento—. Desde este momento el arte sagrado se diferencia del profano de modo definitivo.

En el Renacimiento y en la Edad Media había todavía infinitas formas de transición entre las obras de arte que servían a fines puramente eclesiásticos y las que servían a fines profanos; pero con la formación del estilo de los Carracci se realiza la fundamental división [6]. La iconografía del arte sagrado católico se fija y esquematiza; la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, la Cruz a cuestas, el encuentro con la Samaritana, el *Noli me tangere* y muchas otras escenas bíblicas adquieren la forma que todavía hoy es en conjunto la establecida para la imagen devota. El arte eclesiástico adquiere carácter oficial y pierde sus rasgos espontáneos y subjetivos; está determinado cada vez más por el culto y cada vez menos por la fe inmediata. La Iglesia conoce demasiado bien el peligro que amenaza desde el espíritu subjetivista de la Reforma, y desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos. La estereotipia de las producciones le parece, comparado con el peligro de la libertad artística, el mal menor.

También Caravaggio tuvo al principio grandes éxitos; su influjo sobre los artistas de su siglo fue quizá más profundo que el de los Carracci. Su naturalismo atrevido, sin afeites, crudo, no podía, empero, a la larga, corresponder al gusto de sus altos clientes eclesiásticos; echaban en él de menos la "grandeza" y la "nobleza" que, en opinión de ellos, correspondían a la esencia de una representación religiosa. Sospechaban de sus cuadros, con los cuales nada se podía comparar en calidad en la Italia de entonces, y los rechazaron muchas veces, pues sólo veían las formas fuera de la convención, pero no estaban en condiciones de comprender la profunda piedad del maestro, que se expresaba en un lenguaje verdaderamente popular. El fracaso de Caravaggio es tanto más de notar desde el punto de vista sociológico cuanto que él es, por lo menos desde la Edad Media, el primer gran artista que

[6] EMILE MÂLE: *op. cit.*, p. 6.

es rechazado precisamente a causa de su originalidad artística, y que cabalmente suscita contra sí la repugnancia de sus contemporáneos por aquello que constituye su gloria posterior. Pero si Caravaggio es realmente el primer maestro de la Edad Moderna que es postergado a causa de su valor artístico, el Barroco significa un importante cambio en la relación entre arte y público: el fin de la "cultura estética" que se inició con el Renacimiento, y el comienzo de aquella estricta separación entre contenido y forma, en la que la perfección formal ya no sirve de disculpa a ningún desliz ideológico.

El espíritu aristocrático de la Iglesia se manifiesta a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el amplio público. La Curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un "arte popular", pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas; desea evitar la directa plebeyez de la expresión. Las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos. Las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado. Dado el nuevo objetivo propagandístico, no siempre se pueden evitar una democratización y un aplebeyamiento del arte; los efectos son muchas veces tanto más gruesos cuanto más profundo y auténtico es el sentimiento religioso de que las obras brotan. Pero a la Iglesia le interesa no tanto la profundización como la expansión de la fe. En la medida en que mundaniza sus propósitos, se debilita el sentimiento religioso de los fieles. El influjo de la religión no pierde nada de su amplitud; al contrario, la piedad ocupa en la vida cotidiana más espacio que antes, pero se convierte en una rutina exterior y pierde su carácter estrictamente supramundano [7]. Sabemos que Rubens iba a misa todas las mañanas y que Bernini no sólo comulgaba dos veces por semana, sino que todos los años, siguiendo la recomendación de San Ignacio, se retiraba a la soledad de un claustro para de-

[7] ALBERT EHRHARD: *op. cit.*, p. 356.

dicarse a los ejercicios espirituales. ¿Pero quién sostendrá que estos artistas poseyeran un pensamiento más auténticamente religioso que sus predecesores?

La afirmación vital que con el Barroco reprime la tendencia a huir del mundo es ante todo síntoma de la fatiga que se siente después de las largas guerras de religión y de la disposición a un compromiso que disuelve la intransigencia confesional de los tiempos tridentinos. La Iglesia abandona la lucha frente a las exigencias de la realidad histórica y procura acomodarse a ellas en lo posible. Se hace respecto de los fieles cada vez más tolerante, aunque a los "herejes" los persigue tan implacablemente como hasta entonces. En el propio campo permite todas las libertades posibles; no sólo tolera, sino que favorece la apertura frente al ambiente y consiente el disfrute de los intereses y alegrías de la vida profana. En casi todas partes se convierte en Iglesia nacional y en instrumento del Estado, con lo cual va unida desde el primer momento una amplia subordinación de los fines espirituales a los intereses del Estado. En la misma Roma las consideraciones religiosas tienen que ceder el paso a las políticas. Ya Sixto V hace concesiones a la sospechosa Francia para poner límites al predominio de la ortodoxa España, y bajo los posteriores Papas del Barroco la orientación mundana de la política de la Curia se hace aún más evidente.

A Roma le corresponde ahora representar brillantemente el papel no sólo de residencia del Papa, sino de capital de la Cristiandad católica. El carácter grandioso y pomposo del arte cortesano predomina también en el arte de la Iglesia. El Manierismo debía ser estricto, ascético, negador del mundo; el Barroco puede seguir una dirección más liberal y más gozadora de los sentidos. La lucha con el protestantismo ha cesado; la Iglesia católica ha renunciado a los países perdidos y se ha sentido más segura en los conservados. Comienza ahora en Roma un período de la más rica, voluptuosa y fastuosa producción artística. Esta época produce tal cantidad de iglesias y capillas, pinturas de bóveda e imágenes de altar, estatuas de santos

y monumentos sepulcrales, relicarios y exvotos, como ninguna época anterior. Y no son en modo alguno sólo los géneros eclesiásticos del arte los que deben su esplendor al catolicismo restaurado. Los Papas construyen no sólo magníficas iglesias, sino también grandiosos palacios, villas y jardines. Y los cardenales *nipoti*, que cada vez adoptan en su modo de vida más estilo de príncipes reales, despliegan en sus construcciones un lujo casi igualmente ostentoso. El catolicismo representado por el Papa y el alto clero se hace cada vez más protocolario y cortesano, en oposición al protestantismo, que tiende más y más a lo burgués [8]. El escudo con abejas de los Barberini se ve por todas partes en la Roma barroca, lo mismo que se ve el águila de Napoleón en el París del Imperio. Pero los Barberini no forman en absoluto una excepción entre las familias papales. Además de ellos y de los igualmente famosos Farnese y Borghese, también los Ludovisi, Pamfili, Chigi y Rospigliosi pertenecen a los más celosos aficionados al arte de aquel tiempo.

Bajo Urbano VIII, el Papa Barberini, Roma se convirtió en la ciudad barroca que nosotros conocemos. Roma domina, por lo menos en la primera mitad de su pontificado, la vida artística entera de Italia y es el centro artístico de todo el Occidente. El arte barroco romano es internacional, como lo había sido el gótico francés; asimila todas las fuerzas existentes y reúne todos los esfuerzos artísticos vivientes en un estilo que en la Europa de entonces significa el único acorde con el tiempo. Hacia 1620 se ha impuesto en Roma el Barroco definitivamente. Los manieristas, ante todo Federico Zuccari y el Cavaliere d'Arpino, pintan todavía, pero su orientación está anticuada, y también Caravaggio y los Carracci se encuentran superados en la evolución estilística. Pietro da Cortona, Bernini y Rubens son los nombres que ahora tienen vigencia; ellos forman la transición a una evolución que ya no tiene su centro en Italia, sino en el oeste y norte de

[8] EBERHARD GOTHEIN: *Staat u. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation. Kultur der Gegenwart,* II. 5/1, 1908, p. 200.

Europa. El arte de Cortona, maestro principal de la pintura al fresco de la plenitud del Barroco en Roma, tiene su continuación ya fuera de Italia, en el estilo decorativo, impetuoso, bullente y exuberante del *intérieur* francés. Ya Bernini tropieza en Francia, donde por lo demás es recibido como un príncipe, con una resistencia nacional, que impide la ejecución de su proyecto para el Louvre. El duque de Bouillon llama a París hacia mediados de siglo la capital del mundo [9], y Francia, en realidad, no sólo se convierte en la potencia dirigente de la política en Europa, sino que toma también la dirección en todas las cuestiones de la educación y del gusto. Con el retroceso de la influencia de la Curia y el empobrecimiento de Roma, el centro del arte se desplaza desde Italia al país donde encuentra su forma el tipo más progresivo de Estado de la época —la monarquía absoluta— y donde están a disposición de la producción artística los medios más abundantes.

La victoria del absolutismo fue en cierta medida una consecuencia de las guerras de religión. Francia estaba al fin del siglo XVI tan debilitada por la inacabable carnicería, las continuas hambres y epidemias, que se deseaba tener a toda costa paz y tranquilidad y se tenía nostalgia de una política de mano dura, o al menos se la aceptaba. Esta política se ejerció sobre todo frente a la antigua nobleza, siempre dispuesta a conspirar contra la Corona, y cuya resistencia había de ser deshecha si se quería gobernar sin molestias. Por el contrario, en la burguesía, que sólo prospera con paz interior y siempre está dispuesta a apoyar la "política de mano dura", encontró el absolutismo un partidario entusiasta, que por otra parte el rey y el gobierno supieron apreciar. El ennoblecimiento de los miembros de la burguesía, que ya hacía tiempo había comenzado de nuevo, se hizo ahora aún más indiscriminadamente que nunca. El ascenso de personas no nobles a la clase nobiliaria era desde antaño el premio

[9] REINHOLD KOSER: *Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus. Kultur der Gegenwart,* II, 5/1, 1908, p. 255.

con que los príncipes solían pagar servicios especiales; pero desde el siglo XVI aumenta desmesuradamente el número de estos ennoblecimientos, después que en la Edad Media ya se había puesto algún coto a la extensión de esta práctica. Francisco I honra con el título de noble servicios no sólo militares, sino también civiles, y ya hace negocios con las cartas de nobleza. Poco a poco, con la investidura de ciertos cargos va unido el derecho a un título nobiliario, y en el siglo XVII hay ya cuatro mil cargos de Justicia, Hacienda y Administración cuyos poseedores pertenecen a la nobleza hereditaria[10]. De este modo, cada vez más burgueses hallan acceso a la clase nobiliaria, y la nobleza de nacimiento queda frente a ellos en minoría ya en el siglo XVII. Las antiguas familias nobles, en parte han sido exterminadas en las ininterrumpidas campañas, guerras civiles y rebeliones, en parte han sido arruinadas económicamente y vueltas ineptas para la vida. Para muchos, acomodarse en la corte, donde podían mendigar prebendas y pensiones, significaba la única posibilidad de vivir. Una gran parte de la antigua nobleza terrateniente seguía viviendo todavía en el campo, pero la mayoría de ella llevaba una existencia muy precaria. Los aristócratas empobrecidos no tenían ni medios ni vías para enriquecerse de nuevo, y el rey no quería ya concederles una función específica en el Estado[11]. Con el desarrollo del ejército permanente disminuyó su importancia militar. Los cargos públicos se ocupaban en su mayoría por elementos burgueses, y trabajar, esto es, ocuparse en la industria y en el comercio, lo consideraban impropio de su clase.

La relación del rey y del Estado absolutista con la nobleza es, sin embargo, complicada. Se persigue al noble rebelde, en modo alguno al noble como tal; éste, por el contrario, es considerado siempre como la médula de la nación. Sus privilegios, con excepción de los puramente políticos, se mantienen; en primer lugar, le son

10 *Ibid.*, p. 242.
11 E. LAVISSE: *op. cit.*, VII, 1, 1905, p. 379.

consentidos los derechos señoriales frente a los campesinos y conserva su plena inmunidad tributaria. El absolutismo no suprimió en modo alguno el antiguo orden social por estamentos; modificó, desde luego, la relación de las diversas clases con el rey, pero dejó sin cambiar su mutua relación [12]. El rey se siente siempre como perteneciente a la nobleza y se designa de buena gana como el primer *gentilhombre* del país. Compensa a la aristocracia de la pérdida de prestigio que sufre a consecuencia de los nuevos ennoblecimientos con la ampliación de la leyenda de su carácter de modelo moral e intelectual por todos los medios del arte y la literatura oficiales. La distancia entre la aristocracia y la plebe, por una parte, y la aristocracia de nacimiento y la otorgada, por otra, se amplía artificialmente y se siente con más fuerza que antes. Todo ello conduce a una nueva aristocratización de la sociedad y a un nuevo renacimiento de la vieja idea de la moral caballeresco-romántica. El verdadero noble es ahora el *honnête homme,* que pertenece a la nobleza de sangre y profesa los ideales de la caballería. Heroísmo y fidelidad, mesura y contención, generosidad y cortesía son las virtudes que ha de tener; corresponden a la presencia del mundo bello y armonioso en que el rey se presenta con su corte al público. Se obraba como si tales virtudes valieran realmente, y se desempeñan, muchas veces engañándose a sí mismo, los papeles de una nueva Tabla Redonda. De aquí la irrealidad de la vida en la corte, que no es más que un juego de sociedad, un teatro escenificado con cegadora brillantez. Fidelidad y heroísmo son los nombres que la propaganda poética da a la sumisión servil, si se trata de los intereses del Estado y de la voluntad del monarca. Cortesía significa la mayoría de las veces "poner a mal tiempo buena cara", y generosidad es la actitud que hace olvidar a los señores que se han convertido en mendigos. Mesura y contención son sus únicas verdaderas virtudes que la vida nobiliaria y cor-

[12] WALTER PLATZHOFF: *Das Zeitalter Ludwigs XIV*, en *Propyläen Weltgesch.*, VI, 1931, p. 8.

tesana exige. El hombre distinguido y fuerte de alma no demuestra sus sentimientos y pasiones; se acomoda a la norma de su clase y no quiere conmover ni convencer, sino demostrar su importancia e imponer. Es impersonal, reservado, frío y duro; considera todo exhibicionismo, plebeyo; toda pasión, enfermiza, indigna de tomarse en cuenta y turbia. No abandonarse en presencia de otros, y ante todo en la presencia del rey; ésta es la regla fundamental de la moral cortesana. Uno no se confía, procura ser distinguido, y representa su clase con toda la perfección que puede. La etiqueta de la corte se rige por el mismo estilo en que están construidos los palacios del rey y diseñados sus jardines.

Pero como todos los fenómenos del Barroco francés, también la vida de la corte evoluciona desde una relativa libertad a una estricta reglamentación. La familiaridad en el trato entre el rey y su corte, que era todavía tan característica de la de Luis XIII, desaparece bajo su sucesor [13]. El antes impetuoso y arrogante noble se convierte en cortesano domesticado y bien educado. El cuadro polícromo y variado de antaño cede el paso a una monotonía general. Se borran las distinciones entre las diversas categorías de la nobleza cortesana, en la corte hay ahora cortesanos solamente, que en comparación con el rey son todos pequeños e insignificantes. "*Les grands mêmes y son petits*", dice La Bruyère. La cultura del Barroco se hace cada vez más una cultura autoritaria y cortesana. Lo que se entiende por bello, bueno, espiritual, elegante, distinguido, se orienta, por lo que en la corte es así estimado. También los salones pierden su significación originaria, y la corte se convierte para todas las cuestiones de gusto en foro inapelable. Allí obtiene ante todo el arte solemne y protocolario sus orientaciones, allí se forma aquella *Grande Manière* que presta a la realidad un realzado carácter ideal, brillante y protocolario, que pasa a ser el modelo para el estilo del arte oficial en toda Europa. La corte francesa alcanza validez internacional para sus

[13] F. FUNCK-BRENTANO: *La Cour du Roi Soleil*, 1937, pp. 142 s.

costumbres, su moda y su arte, a costa del carácter nacional de la cultura francesa. Los franceses se sienten, como antaño los romanos, ciudadanos del mundo, y nada es más significativo de su espíritu cosmopolita, como se ha observado, que en todas las tragedias de Racine no aparezca ni un solo francés.

Ver en el clasicismo de esta cultura cortesana el "estilo nacional" de los franceses es completamente falso. El clasicismo tiene en Italia una tradición tan larga y casi tan ininterrumpida como en Francia. Un Barroco sensualista, única y exclusivamente dirigido a la riqueza y encanto de los motivos, no lo hay en el siglo XVII en casi ninguna parte; más bien encontramos en todas partes donde se hallan impulsos barrocos también un clasicismo más o menos desarrollado. Pero con tan poca razón como de un Barroco unitario se puede hablar del *Grand Siècle* de los franceses como de una época unívoca en la historia del espíritu, de una época consecuente en sus objetivos artísticos. En realidad, una profunda grieta atraviesa el siglo y lo divide, con la inauguración del gobierno personal de Luis XIV, en dos fases estilísticas perfectamente separables [14]. Antes de 1661, esto, bajo Richelieu y Mazarino, domina todavía una tendencia relativamente liberal en la vida artística; los artistas no están aún bajo la tutela estatal, ni hay todavía una producción artística organizada por el gobierno, ni tienen validez reglas artísticas sancionadas por parte del Estado. El "gran siglo" no es en modo alguno idéntico con la época de Luis XIV, como todavía mucho tiempo después de Voltaire se seguía pensando. La obra de Corneille, de Descartes, de Pascal, ya estaba acabada antes de la muerte de Mazarino; a Poussin y Le Sueur nunca llegó Luis XIV a conocerlos de vista; Louis Le Nain muere en 1648; Vouet, en 1649. De los autores importantes del siglo sólo pueden considerarse representantes de la época de Luis XIV, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, Bossuet y La Rochefoucauld.

[14] Cf. para lo que sigue HENRY LEMONNIER: *L'art français au temps de Richelieu et Mazarin*, 1893, passim y especialmente página 28.

Pero cuando el rey se hace cargo personalmente del gobierno, La Rochefoucauld tiene ya cuarenta y ocho años; La Fontaine, cuarenta; Molière, treinta y nueve, y Bossuet, treinta y cuatro; sólo Racine y Boileau están en una edad en que la evolución espiritual puede todavía ser influida desde fuera. La segunda mitad del siglo no es, en modo alguno, a pesar de sus importantes poetas, tan creadora como había sido la primera. Domina por todas partes, y en las artes figurativas más exclusivamente aún que en la poesía, el tipo general, en lugar de la personalidad artística peculiar. Las obras de arte aisladas pierden su autonomía y se incorporan al conjunto de un interior, de un palacio, de un castillo; en mayor o menor medida, son todas sólo partes de una decoración monumental. Al imperialismo político corresponde desde 1661 también un imperialismo intelectual. Ningún terreno de la vida pública queda exento de la intervención del Estado. Derecho, administración, economía, religión, literatura y arte: todo es regulado por el Estado. La vida artística tiene en Le Brun y Boileau sus legisladores; en las academias, sus tribunales; en la persona del rey y de Colbert, sus protectores. Arte y literatura pierden su conexión con la vida real, las tradiciones de la Edad Media y el espíritu de las clases más numerosas. El naturalismo es excomulgado, porque en lugar de la realidad se quiere ver en todas partes la imagen de un mundo arbitrariamente construido y forzosamente conservado, y la forma disfruta ya por eso de preferencia sobre el fondo, porque, como Retz dice, el velo nunca se levanta de ciertas cosas[15]. Molière es el único que mantiene el contacto con la poesía popular de la Edad Media, pero también habla con desprecio del

> "*...fade goût des monuments gothiques,*
> *Ces monstres odieux des siècles ignorants*"[16].

La provincia, los centros regionales de cultura, pierden su importancia: ***la Cour et la Ville***, la Corte y París, son

[15] *Ibid.*, p. 38.
[16] *La Gloire de Val-de-Grâce*, v. 85 s.

los escenarios donde se desarrolla toda la vida espiritual de Francia. Todo esto lleva a la completa desvalorización de la individualidad, de la característica personal, de la libre iniciativa. El subjetivismo, que todavía dominaba en el período del Barroco en su plenitud, es decir, en el segundo tercio del siglo, cede el paso a una cultura autoritaria regulada uniformemente.

La teoría artística del clasicismo se rige, como todas las formas de vida y cultura de la época, y como, en primer lugar, el sistema económico mercantilista, por las finalidades del absolutismo. Se trata de la absoluta primacía de la concepción política frente a las restantes creaciones espirituales. Lo característico de las nuevas formas sociales y económicas es su tendencia antiindividualista, derivada de la idea absoluta del Estado. También el mercantilismo está orientado, a diferencia de las formas más antiguas de la economía de lucro, por el centralismo estatal, y no por las unidades individuales, y procura eliminar los centros regionales del comercio y de la industria, los municipios y las corporaciones, esto es, poner en lugar de las distintas autarquías la autonomía del Estado. Y lo mismo que los mercantilistas buscan aniquilar todo liberalismo y particularismo económico, los representantes del clasicismo oficial quieren poner fin a toda libertad artística, a todo intento de imponer un gusto personal, a todo subjetivismo en la elección de temas y formas. Exigen del arte validez general, esto es, un lenguaje formal que no tenga en sí nada de arbitrario, raro y peculiar y corresponda a los ideales del clasicismo como estilo menos misterioso, más claro y racional. No se dan cuenta de cuán estrechamente limitada está su validez general y en qué pocos piensan cuando hablan de "todos" y de "cada uno". Su universalismo es una comunidad de la minoría, de la minoría cual la ha formado el absolutismo. Apenas hay una regla o una exigencia de la estética clasicista que no esté orientada por las ideas de este absolutismo. El arte debe tener un carácter unitario, como el Estado; causar efecto, con una forma perfecta, como los movimientos de una formación de tropas;

ser claro y correcto, como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista, como cualquier otro súbdito, no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía.

La quintaesencia de la forma clásica es la disciplina, la limitación, el principio de concentración e integración. En nada se expresa este principio de modo más característico que en las "unidades" dramáticas, cuya validez para el clasicismo francés se hizo tan obvia que, después de 1660, a lo sumo se formularon diferentemente, pero en modo alguno se volvieron a poner en cuestión [17]. Para los griegos la limitación temporal y espacial del drama resultaba de las premisas técnicas de la escena; podían por ello tratarla tan elásticamente como consentían las posibilidades del teatro de entonces. Mas para los franceses la doctrina de las unidades estaba dirigida también contra el modo de composición medieval, desmesurado, sin economía, que amontonaba infinitamente episodios. Con ella no sólo reconocían su filiación de los antiguos, sino que a la vez se liberaban de la "barbarie". El Barroco significó también en este aspecto la disolución definitiva de la tradición cultural medieval. Pues sólo entonces, después que con el Manierismo había fracasado el último intento de renovar aquélla, termina efectivamente la Edad Media. La nobleza feudal ha perdido en cuanto clase guerrera toda importancia en el Estado; las comunidades políticas populares se han transformado en Estados nacionales absolutos, esto es, modernos; la Cristiandad unida se ha dividido en iglesias y sectas; la filosofía se ha hecho independiente de la metafísica orientada religiosamente y ha tomado la forma de "sistema natural de las ciencias"; el arte, finalmente, ha superado el objetivismo medieval y se ha vuelto expresión de vivencias subjetivas. El rasgo antinatural, forzado y a menudo agarrotado, que distin-

17 RENÉ BRAY: *La formation de la doctrine classique en France*, 1927, p. 285.

gue el moderno clasicismo del de la Antigüedad y el Renacimiento, procede de que ese mismo afán de tipicidad, impersonalidad, validez general, tiene que imponerse en adelante sobre la subjetividad del artista. Todas las leyes y reglas de la estética clasicista recuerdan los artículos de un código penal; corresponde a la fuerza policíaca de las Academias procurarles validez. La constricción bajo la que se encuentra la vida artística en Francia se expresa de la manera más inmediata en estas Academias. La concentración de todas las fuerzas disponibles, la opresión de todo afán personal, la superlativa magnificación de la idea del Estado personificada en el rey: tales son los temas que les son encomendados. El gobierno desea romper las relaciones personales de los artistas con el público y ponerlas en directa dependencia del Estado. Quiere terminar, tanto con el mecenazgo privado, como con el apoyo a los intereses y afanes privados de los artistas y escritores. Artistas y poetas deben en adelante servir sólo al Estado [18] y las Academias deben educarlos y mantenerlos para tal servicio.

La *Académie Royale de Peinture et Sculpture,* que comienza su actividad en el año 1648 como asociación libre de miembros de derechos iguales y que tenían entrada en número ilimitado, se convierte desde 1655, en que obtiene una subvención real, y especialmente desde 1664, cuando Colbert se convierte en el *surintendent des bâtiments,* es decir, algo así como el ministro de bellas artes, y Le Brun en el *premier peintre du Roi,* en una institución estatal con una administración burocrática y una presidencia estrictamente autoritaria. Para Colbert, que de este modo pone a la Academia en la inmediata dependencia del rey, el arte no es más que un medio del gobierno del Estado, con la función especial de realzar el prestigio del monarca: por una parte, con la formación de un nuevo mito del rey; por otra, aumentando la magnificencia que la corte ha de desplegar como marco del señorío real. Ni el rey ni Colbert tienen verdadera inteligencia del arte

[18] E. LAVISSE: *op. cit.,* VII, 2, 1906, p. 82.

ni amor auténtico por él. El rey es incapaz de pensar en el arte de otro modo que en relación con su propia persona. "Yo os confío lo más precioso de la tierra —dice una vez en un discurso a los miembros directivos de su Academia—: mi gloria." Hace que su historiógrafo Racine, Le Brun y Van Meulen, sus pintores de historia y batallas vayan a los escenarios de sus campañas, donde él mismo les guía en el campamento, les explica los detalles técnicos militares y se ocupa de la seguridad personal de ellos. Pero de la significación artística de sus favoritos no tiene la menor idea. Cuando Boileau observa una vez que Molière es el más grande artista del siglo, responde el rey asombrado: "Pero eso no lo sabía yo."

La Academia dispone de todas las prebendas con las que únicamente puede contar un artista, y de todos los medios de poder que son adecuados para intimidarle. Regala los puestos oficiales, los encargos públicos y los títulos; posee el monopolio de la enseñanza y tiene la posibilidad de vigilar el desarrollo de un artista desde sus primeros comienzos hasta su actividad definitiva; concede los premios, en primer lugar el premio de Roma, y las pensiones; de ella depende la concesión de permiso para hacer exposiciones o concursos; las opiniones artísticas que ella representa tienen un prestigio particular a los ojos del público y aseguran por anticipado al pintor que se rige por ellas una posición privilegiada. La Academia de Bellas Artes se dedicó ya desde su fundación a la educación artística, pero el privilegio de esta enseñanza sólo lo disfruta desde la reforma de Colbert; desde entonces no se permite a ningún pintor fuera de la Academia dar enseñanza pública y hacer dibujar del modelo. En 1666 funda Colbert la *Académie de Rome*, y diez años más tarde la incorpora a la Academia de París, a la vez que hace a Le Brun director de la fundación romana. Los artistas son desde ese momento puras criaturas del sistema educativo estatal; no pueden ya escapar al influjo de Le Brun. Están bajo su inspección en la Academia de París, tienen que guiarse por las directivas de él en Roma, y si allí pasan el examen, su empleo en el Estado bajo

Le Brun se presupone que es lo mejor que pueden esperar.

Al sistema que asegura al estilo de la corte, con sus reglas y limitaciones, un predominio absoluto, corresponde, además del monopolio de la educación artística, la organización estatal de la producción de arte. Colbert hace del rey el único cliente de arte del país, y por medio de él desplaza a la aristocracia y la alta finanza del mercado artístico. La actividad arquitectónica del rey en Versalles, en el Louvre, en los Inválidos, en la iglesia de Val-de-Grâce, absorbe, puede decirse, todas las fuerzas disponibles. La aparición de constructores como Richelieu o Fouquet sería ahora ya técnicamente imposible. A la manera como había hecho de la Academia lugar de concentración de la educación artística, organiza Colbert también la manufactura de tapices adquirida en 1662 a la familia Gobelin y la convierte en marco de toda la producción artística del país. Une para el trabajo común a arquitectos y decoradores, pintores y escultores, tapiceros y mueblistas de arte, sederos y tejedores de paños, broncistas y orfebres, ceramistas y artífices del vidrio. Bajo Le Brun, que en 1663 toma también la dirección, desarrolla la *Manufacture des Gobelins* una actividad enorme. Todos los objetos de arte y decoración para los palacios y jardines reales se realizan en sus talleres. Allí hace Colbert ejecutar las obras de arte destinadas a la exportación, y el rey, las que se dedicaban a las otras cortes y a las altas personalidades extranjeras. Todo lo que sale de la real manufactura es intachable en el gusto, técnicamente perfecto, creación de una cultura artesana sin precedentes. La unión de la tradición creadora de la Baja Edad Media con lo que se había aprendido de los italianos origina realizaciones de artes menores que nunca han sido superadas en su género, y que si bien no muestran creaciones individuales únicas, tienen un nivel de calidad más igualado. Por otra parte. las obras de la pintura y de la escultura tienen igualmente un carácter de arte industrial. También los pintores y escultores realizan decoraciones, repiten y hacen variaciones sobre tipos

fijos, y tratan el marco decorativo con el mismo cuidado que la propia obra de arte, si es que sienten en absoluto el límite entre la obra de arte y su marco. El trabajo mecanizado y como de fábrica de la manufactura lleva a una standardización de la producción tanto en las artes aplicadas como en las puras [19]. La técnica de la nueva producción de mercancías hace posible el descubrimiento de valores de belleza en la masa, y subestimar el valor de la unicidad, de la forma individual incambiable. La circunstancia, sin embargo, de que esta tendencia no se mantuviera junto al progreso técnico, y que épocas posteriores volvieran en su apreciación de lo individual a la concepción artística anterior —al estilo renacentista—, demuestra que el carácter impersonal del estilo Luis XIV no depende sólo de las premisas técnicas de la manufactura, sino que también influyen otros motivos. La manufactura es, por otro lado, más antigua que la mentalidad mecanicista del siglo XVII y la voluntad artística impersonal que a aquélla correspondía [20].

Casi todo lo que se fabrica en los Gobelinos se halla bajo la personal vigilancia de Le Brun. El mismo dibuja gran parte de los proyectos; otros se hacen según sus indicaciones y se realizan bajo su inspección. El "arte de Versalles" adquiere allí su figura y es en esencia creación de Le Brun. Colbert sabía muy bien a quién tomaba como hombre de confianza: Le Brun dirigía las instituciones a él subordinadas según principios doctrinarios y totalitarios, conforme al espíritu de su señor. Era un dogmático y un amigo de la verdad indiscutible, y, además, hombre de mucha experiencia y digno de confianza en todas las cuestiones de técnica artística. Siguió siendo durante veinte años el dictador artístico de Francia y como tal fue propiamente el creador del "academicismo", al que el arte francés debió su fama universal. Colbert y Le Brun eran naturalezas pedantescas, que no sólo seguían la doctrina,

[19] Cf. HANS ROSE: *Spätbarock*, 1922, p. 11.

[20] Cf. HENRYK GROSSMAN: *Mechanistische Philosophie und Manufaktur*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch.", 1935, IV, 2 *pass.* y páginas 191 s.

sino que la querían ver fijada con todas sus letras. En el año 1664 se introdujo en la Academia celebrar las famosas *conférences*, que se mantuvieron durante diez años. Entonces el punto de partida de estas conferencias académicas lo formaba el análisis de un cuadro o de una escultura, y, como resultado, el conferenciante resumía su juicio sobre la obra criticada en una tesis en forma doctrinal. Después seguía una discusión con el fin de llegar a la formulación de una regla de valor general, lo cual muchas veces sólo se conseguía por medio de una votación o por la decisión de un árbitro. Colbert deseaba que los resultados de estas conferencias y discusiones, que él llamaba *précepts positifs*, fueran "registrados", lo mismo que las decisiones de un jurado, para de este modo tener una colección fijada y consultable de principios estéticos definitivos. Y así resultó realmente un canon de valores artísticos que nunca ha sido formulado con mayor claridad y precisión. En Italia, por el contrario, conservó la doctrina académica un cierto liberalismo; en modo alguno tenía la intransigencia que la caracterizaba en Francia. Esta diferencia se ha explicado diciendo que la teoría del arte en Italia había surgido de la práctica artística local, unitaria en sus líneas generales, mientras que a Francia había llegado con el arte italiano y como género de importación destinado a las clases más elevadas, y, en cuanto tal, se encontraba desde el primer momento en oposición tanto a la tradición artística medieval como a la popular [21]. Pero también en Francia era todavía a mediados del siglo mucho más liberal que después. Félibien, el amigo de Poussin y autor de los *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excelents peintres* (1666), reconoce todavía la importancia de artistas como Rubens y Rembrandt, pero subraya aún que no hay nada en la naturaleza que no pueda presentarse bella y artísticamente, y habla todavía contra la imitación servil de los grandes maestros. Los más importantes elementos de la teoría artística académica se hallan también en él, desde luego;

21 A. DRESDNER: *op. cit.*, pp. 104 s.

así, en primer lugar, la tesis de la corrección de la naturaleza por el arte y de la primacía del dibujo sobre el color [22]. La doctrina propiamente dicha clasicista llega a formularse sólo hacia los años sesenta por Le Brun y sus partidarios. Entonces se constituye por primera vez el canon de belleza académico con sus modelos situados por encima de toda crítica —los antiguos, Rafael, los boloñeses y Poussin— y sólo desde entonces comienza a valer en la representación de los temas históricos y bíblicos la absoluta preocupación por la gloria del rey y el prestigio de la corte. La oposición contra esta doctrina académica y la práctica artística a ella correspondiente se hace sentir muy pronto a pesar de los premios que se ofrecían al que la siguiese. Ya en los tiempos de Le Brun hay una cierta tensión entre el arte oficial, que es el producto de un meditado programa cultural, y el espontáneo ejercicio del arte, tanto dentro como fuera del círculo académico. Excepto Le Brun mismo, no hubo nunca un artista cuyo modo de expresión fuese perfectamente ortodoxo; desde 1680 el gusto artístico en general se vuelve ya abiertamente contra los dictados de Le Brun.

La tirantez entre la concepción artística de los círculos oficiales, tanto de la Iglesia como de la corte, y el gusto de los artistas y aficionados que no se preocupaban de aquélla no es un rasgo específico de la vida artística francesa, sino más bien un fenómeno que distingue a todo el Barroco. En Francia lo que ocurre es que se vuelve más aguda la antítesis, que ya se había expresado en la posición adoptada por los distintos grupos de público frente a Caravaggio. Pues aunque ya antes podía suceder que un artista bien dotado o una corriente artística no correspondiera a uno u otro de su clientes eclesiásticos o mundanos, antes de la época del Barroco no podía hacerse una distinción de principio entre un arte oficial y un arte para el público. Ahora sucede por primera vez que las tendencias progresistas tienen que luchar no sólo

[22] ANDRÉ FONTAINE: *Les doctrines d'art en France*, 1909, página 56.

con la lentitud del proceso de evolución, sino también contra los convencionalismos protegidos por el aparato de fuerza del Estado y de la Iglesia. El conflicto, típicamente moderno y bien conocido para nosotros, entre los factores conservadores y los factores progresistas de la vida artística, que no resulta sólo de la diferencia entre las orientaciones del gusto, sino que se juega ante todo como una lucha de poder, y precisamente en la que todos los privilegios y oportunidades están de parte del conservadurismo y todas las desventajas y peligros de parte del progreso, fue desconocido antes del Barroco. Había naturalmente antes ya, junto a las gentes entendidas en arte, otras que no tenían sentido ni interés artístico; pero ahora, dentro del mismo público del arte, hay dos partidos, uno enemigo del progreso y las innovaciones, y otro liberal, abierto por anticipado a todos los nuevos esfuerzos. El antagonismo de estos dos partidos, la oposición entre un arte académico y otro no oficial y libre, la lucha entre una teoría artística abstracta y programática y otra viviente que se desarrolla con la práctica, presta precisamente al Barroco y al período artístico siguiente su carácter peculiar y moderno. La lucha de los *Poussinistes* y de los *Rubénistes* entre sí, la antítesis entre la tendencia clásica y lineal y la sensualista y pictórica, que termina con la victoria final de los coloristas sobre Le Brun y sus partidarios, eran sólo un síntoma de la general tensión. La elección entre dibujo y color era más que una cuestión técnica; la decisión en favor del colorido significaba tomar posición contra el espíritu del absolutismo, de la rígida autoridad y de la reglamentación racional de la vida; era un síntoma del nuevo sensualismo y condujo finalmente a fenómenos como Watteau y Chardin.

La oposición de los años setenta contra el academicismo de Le Brun preparó esta nueva evolución artística en más de un aspecto[23]. Entonces se formó por primera vez un círculo de amigos del arte que no sólo constaba de especialistas, esto es, artistas, mecenas y coleccionistas,

23 A. DRESDNER: *op. cit.*, pp. 121 ss.

sino también de profanos que se permitían tener opinión propia. Hasta entonces concedía exclusivamente la Academia el derecho a opinar en cuestiones artísticas, y se lo concedía sólo gentes del oficio. Ahora se discutió la misma autoridad de la Academia. Roger de Piles, el teórico de la generación siguiente a Félibien, se declaró a favor de los derechos del público lego, precisamente fundamentándolo en que también el gusto ingenuo y sin prejuicios tiene sus derechos, y en que el sano sentido común puede tener razón contra las reglas del arte, y la visión natural y sencilla contra el juicio artístico de los especialistas. Esta primera victoria del público lego halla su explicación, en parte, en que los encargos que Luis XIV hacía confiar a los artistas se hicieron cada vez más escasos hacia el fin de su gobierno y la Academia estaba obligada en mayor o menor grado a dirigirse al amplio público para compensar la falta de la subvención [24]. La conclusión lógica de las premisas de de Piles las sacó en todo caso el siglo siguiente; Du Bos fue el primero en subrayar que el arte no quiere "instruir", sino "conmover", y que la conducta adecuada frente a él no es la actitud de la razón, sino la del "sentimiento". El siglo XVIII se atrevió a señalar la superioridad del profano sobre el especialista y a expresar la idea de que el sentimiento de las gentes que se ocupan de la misma cosa se embota necesariamente, mientras que el sentimiento del aficionado y del profano se mantiene fresco y sin prejuicios.

La composición del público artístico no cambió de un día a otro. Incluso la comprensión ingenua y nada profesional, y aun el puro interés por las obras de arte, tenían premisas culturales que en la Francia del siglo XVII no deben de haber estado al alcance de muchos. El público artístico crecía, empero, de día en día en extensión, abarcaba elementos cada vez más diversos y formaba ya al fin del siglo un grupo social que, con mucho, no estaba tan unitariamente compuesto ni era fácil de manejar como el público cortesano de la época de Le Brun. Con esto

[24] E. LAVISSE: *op. cit.*, VIII, 1, 1908, p. 422.

no queremos decir que el público del arte clasicista fuera completamente homogéneo y se limitara exclusivamente a los círculos cortesanos. La severidad arcaica, la tipicidad impersonal, el mantenimiento de los convencionalismos, eran desde luego rasgos que correspondían especialmente al sentido aristocrático de la vida —pues para una clase que funda sus privilegios en la Antigüedad, la sangre y la actitud, el pasado es más real que el presente; el grupo, más sustancial que el individuo; la mesura y educación, más apreciables que el temperamento y el sentimiento—; pero en el racionalismo del arte clasicista se expresaba, tan característicamente como la de la nobleza, la mentalidad de la burguesía. Este racionalismo arraigaba en la mentalidad de la burguesía incluso más profundamente que en la de la nobleza, que había tomado precisamente de la burguesía la concepción racionalista de la vida. El burgués codicioso de lucro había comenzado a orientarse según un plan de vida racionalista antes que el aristócrata, tan orgulloso de sus privilegios. Y el público burgués encontró más pronto agrado en la claridad, simplicidad y concisión del arte clasicista que los círculos nobiliarios. Estos se hallaban todavía bajo el influjo del gusto artístico novelesco, retumbante, caprichoso y extravagante de otro país, cuando la burguesía sabía entusiasmarse por la lucidez y regularidad de Poussin. En todo caso las obras del maestro, que fueron creadas casi todas todavía en la época de Richelieu y Mazarino, fueron compradas generalmente por miembros de la burguesía, por empleados, comerciantes y financieros [25]. Poussin, como se sabe, no aceptó ningún encargo de grandes pinturas decorativas; toda su vida siguió ateniéndose al formato pequeño y al estilo sin pretensiones; encargos eclesiásticos los aceptó sólo raras veces; no percibía ninguna conexión entre el estilo clasicista y los fines oficiales del arte [26].

[25] JOSEF AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 255.
[26] WERNER WEISBACH: *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, 1932, p. 140.

La Corte pasó poco a poco del barroco sensualista al clasicista, lo mismo que la aristocracia, a pesar de su repugnancia contra todos los cálculos, se apropió el racionalismo económico de la burguesía. Uno y otro, tanto el clasicismo como el racionalismo, correspondían a la tendencia progresista de la evolución; más pronto o más tarde fueron aceptados por todos los estratos de la sociedad. Es verdad que los círculos cortesanos seguían con el clasicismo una orientación del gusto primitivamente burguesa, pero transformaron su simplicidad en gravedad, su economía de medios en contención y dominio de sí, su claridad y regularidad en los principios de rigorismo y de intransigencia. Desde luego, fueron sólo las clases más altas de la burguesía las que encontraron satisfacción en el arte clasicista, y aun estas mismas no lo hicieron de modo exclusivo. El principio racional de orden del clasicismo correspondía, es verdad, a su modo de pensar realista; pero, con todo, y pese a su mentalidad eminentemente práctica, las clases altas estaban más abiertas a efectos naturalistas. Le Sueur y los Le Nain son, a pesar de Poussin, los pintores burgueses por excelencia [27]. Mas tampoco el naturalismo se quedó en posesión exclusiva de la burguesía. Pasó a ser, como el racionalismo, un arma espiritual imprescindible para todos los estratos de la sociedad en la lucha por la vida. No sólo el éxito en los negocios, sino también el triunfo en la corte y en los salones presuponía agudeza psicológica y conocimiento sutil de los hombres. Y si bien el primer impulso para la formación de aquella antropología con la que comienza la historia de la psicología moderna lo habían dado la ascensión de la burguesía y el comienzo del capitalismo moderno, el verdadero origen de nuestro análisis psicológico hay que buscarlo en las cortes y en los salones del siglo XVII. La psicología renacentista, orientada al principio de manera puramente científica, es decir, como ciencia natural, adquiere ya en los escritos autobiográficos

[27] H. LEMONNIER: *op. cit.*, p. 104; W. WEISBACH: *Franz. Mal.*, página 95.

de Cellini, Cardano y Montaigne, pero sobre todo en los retratos y análisis históricos de Maquiavelo, un sello práctico de filosofía de la vida y de autoeducación. La psicología despiadada de Maquiavelo contiene ya el germen de toda la literatura psicológica posterior; su concepción del egoísmo y de la hipocresía sirve a todo el siglo XVII de clave para comprender los motivos ocultos de las pasiones y acciones humanas. El método de Maquiavelo debía, desde luego, experimentar un largo desarrollo en la corte y en los salones de París antes de que pudiera convertirse en instrumento de un La Rochefoucauld. Las observaciones y fórmulas de las *Maximes* son inimaginables sin el arte de vida y la cultura de sociedad de esta corte y de estos salones. La mutua observación de los miembros de estos círculos en la convivencia diaria, su espíritu crítico, que aguzan unos contra otros, el culto de los *bon mots* y de las *médisances*, que es su pasatiempo, la competencia intelectual que se desarrolla entre ellos, su afán de expresar un pensamiento del modo más sorprendente, refinado y agudo posible, el autoanálisis de una sociedad que hace de sí misma problema y objeto de meditación continuo, el análisis de las sensaciones y pasiones, que se practica como una especie de juego de sociedad: todo esto es el supuesto previo de las cuestiones características y de las típicas respuestas de La Rochefoucauld. En este ambiente halló no sólo la primera incitación a sus ideas, sino que éstas fueron sometidas a la prueba de su eficacia.

Al *savoir-vivre* cortesano y al ambiente social de los salones hay que añadir, como fuente principal de la nueva psicología, el pesimismo de la nobleza, desengañada y vaciada de contenido en su existencia. Madame de Sévigné dice una vez que tiene con madame de Lafayette y La Rochefoucauld a menudo tan tristes conversaciones que harían todos muy bien en hacerse enterrar en seguida. Los tres pertenecen a aquella aristocracia fatigada y expulsada de la vida activa que, a pesar de su falta de éxito, persiste en sus prejuicios sociales, y son, como Retz y Saint-Simon, nobles aficionados, para quienes la alta so-

ciedad, la que inmediatamente expresa la clase y el rango, tiene mucha más realidad que para los escritores burgueses, que se sienten ante todo individuos. No es ninguna imagen ventajosa la que trazan del ser humano, y, sin embargo, es justo, como se ha observado, que el individuo, considerado por los ojos de ellos, no tenga ya nada en sí de misterioso y terrible, ya no es "espantoso enigma", "*monstre incompréhensible*", como todavía en Pascal y hasta en Corneille, sino que "desnudo de todo carácter extraordinario logra unas dimensiones medias, manejables, ratables" [28]. De sus pecados, sus delitos contra Dios, contra sí mismo y contra sus semejantes como hermanos y sangre de su sangre no se habla ya; todos los impulsos psicológicos y rasgos de carácter, todas las virtudes y vicios se miden sólo con el patrón de la sociabilidad.

Los salones tuvieron su época de florecimiento en la primera mitad del siglo, en un momento en que la corte no era aún el centro cultural del país y se trataba todavía de crear un verdadero público para el arte y un ambiente capaz de juzgar, que, a falta de una crítica profesional, tenía que decidir sobre la calidad de las obras de arte. Los salones pasaron de esta manera a ser pequeñas academias no oficiales, en las que se creaba la gloria y la moda literaria, y que, a consecuencia de su apertura hacia afuera y su libertad dentro, eran adecuadas para crear entre los productores y los consumidores de arte un vínculo mucho más inmediato que más tarde la Corte y las academias verdaderas. La significación educadora y civilizadora del salón es incalculable, pero la producción literaria por ellos traída a la vida es de poca importancia. Ni siquiera del Hôtel de Rambouillet, el primero y más importante de todos los salones, surgió un solo gran talento [29]. Las *Guirlande de Julie*, compuesta para una hija de la marquesa, prototipo de todos los álbumes de jovencita, es el producto más representativo de la literatura

[28] KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw.*, 1921, p. 366.
[29] BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.*, I, 1923, p. 232.

del círculo. El mismo estilo "preciosista" sólo con limitaciones puede considerarse creación de los salones; propiamente es la variante francesa y la continuación del marinismo, gongorismo, eufuismo y demás artes deformadoras del Manierismo. Se trata del modo de expresarse y entenderse gentes que se ven a menudo y que se apropian una jerga especial, un lenguaje secreto, cuyas más ligeras insinuaciones ellos comprenden en seguida, pero que a los otros les resulta ingrato y aun hermético, y aumentar esa peculiaridad y secreto es la ocupación favorita de los iniciados. Con este lenguaje artificioso y de grupo estuvo ya emparentado —si no se quiere retroceder hasta los alejandrinos— el "estilo oscuro" de los trovadores, que también era en primer lugar un medio de distanciarse socialmente y buscaba como señal de distinción lo desacostumbrado, innatural y difícil. Pero el preciosismo, como con razón se ha señalado, no era únicamente el desvarío de moda de un círculo reducido; hablaban en estilo preciosista no sólo unas docenas de damas elegantes y altaneras y un grupo de poetas nulos o mediocres; toda la intelectualidad francesa del siglo XVII era más o menos preciosista, hasta el severo Corneille y el burgués Molière. Los héroes y heroínas de la escena no olvidaban su buena educación ni aun en el estado de mayor excitación y se trataban entre sí de monsieur y madame. Seguían siendo corteses y galantes en todas las circunstancias; pero esta galantería era sólo una forma, y de ella no se pueden sacar conclusiones sobre la sinceridad de sus sentimientos; expresaba, como toda forma y todo lenguaje, lo auténtico y lo no auténtico con el mismo vocabulario [30].

Los salones contribuyeron a la formación de un público artístico también porque reunieron en su círculo a los entendidos y aficionados al arte de los más diversos estratos. Se encontraban los miembros de la nobleza de sangre, que naturalmente siempre estaban en mayoría,

[30] VIKTOR KLEMPERER: *Zur französischen Klassik*, en *Oskar-Walzel-Festschrift*, 1924, p. 129.

con los de la nobleza de funcionarios y la burguesía —especialmente la alta finanza—, que ya desempeñaban un papel en el mundo del arte y la literatura [31]. La nobleza aportaba todavía los oficiales del ejército, los gobernadores de las provincias, los diplomáticos, los funcionarios de la corte y los altos dignatarios eclesiásticos; la burguesía, por el contrario, poseía no sólo los altos puestos en los tribunales de justicia y en la administración de la hacienda, sino que comenzaba a competir con la nobleza en la vida cultural. Los empresarios no tenían en Francia la consideración de que disfrutaban en Italia, Alemania o Inglaterra. Posición social elevada sólo podían adquirirla con una cultura alta y un estilo exquisito de vida. Por eso en ninguna parte fueron tan celosos los hijos de esta clase por abandonar la vida del negocio y convertirse en rentistas dedicados al *bel esprit.* Los escritores principales, que en tiempo del Renacimiento procedían en Francia todavía sobre todo de la nobleza, en el siglo XVII pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía. Junto a los relativamente pocos aristócratas y príncipes de la Iglesia que desempeñan en este momento un papel en la literatura francesa, como el duque de La Rochefoucauld, la marquesa de Sévigné y el cardenal de Retz, son, limitándonos a los más importantes, Racine, Molière, Lafontaine y Boileau, burgueses sin distinción y escritores profesionales.

La posición social de Molière y sus relaciones con las distintas clases sociales son muy significativas de la situación de la época. Por su origen, su carácter intelectual y los rasgos de su arte es completamente burgués. Debe sus primeros grandes éxitos y su comprensión de las exigencias del teatro a su contacto con la gran masa. Durante mucho tiempo de su vida es un espíritu crítico y a menudo plebeyamente irrespetuoso, que sabe ver lo ridículo y grosero en el labrador astuto, en el comerciante mezquino, en el vanidoso burgués, en el áspero

31 ROGER PICARD: *Les Salons littéraires et la société franç.*, 1943, p. 32.

hidalgo y en el conde estúpido, con la misma agudeza, y lo representa con idéntico descaro. Se guarda, por lo demás, de atacar la institución de la monarquía, el prestigio de la Iglesia, los privilegios de la nobleza, la idea de jerarquía social, y aun un solo duque o marqués. A este cuidado debe el favor del rey, que le protege contra los ataques de la corte una y otra vez. Se podría pensar en designar a Molière como un poeta que, si bien no reniega de su origen, piensa de manera conservadora en lo esencial, y se ha convertido, por razones de oportunismo, en sostén del orden social existente; pero haría falta que fuera sencillo distinguir en el arte a un conservador de un revolucionario. En modo alguno se podrá poner a Molière en la misma categoría que Aristófanes, si bien en más de un aspecto fue más servil que éste. Habrá más bien que contarlo entre aquellos poetas que, con todo su conservadurismo subjetivo, desenmascarando la realidad social, o por lo menos una parte de esta realidad, se convirtieron en campeones del progreso. El Fígaro de Beaumarchais no habrá de ser considerado como el primer mensajero de la revolución, sino sólo como el sucesor de los criados y camareras de Molière.

3

EL BARROCO PROTESTANTE Y BURGUES

El dominio de España en Flandes y su aceptación por la aristocracia del país crearon unas circunstancias que en muchos aspectos eran semejantes a las de la Francia contemporánea. También la aristocracia fue puesta en completa dependencia del poder del Estado y transformada en una dócil nobleza cortesana; también el ennoblecimiento de la burguesía y su inclinación a dejar la vida activa de los negocios en cuanto podía era un rasgo predominante de la evolución social[32]; también la Iglesia adquirió una posición sin competencia, aunque siempre a costa de convertirse, como en Francia, en un instrumento del Gobierno; también la cultura de las clases dominantes adoptó un carácter completamente cortesano y perdió poco a poco todo contacto, no sólo con las tradiciones populares, sino igualmente con el espíritu de la corte borgoñona, influido todavía en mayor o menor grado por el espíritu burgués. El arte especialmente tuvo aquí un sello en conjunto oficial, sólo que, a diferencia del barroco francés, estaba influido por la religión, lo cual se explica por el influjo español. No había en Flandes tampoco, a diferencia de lo que ocurría en Francia, una producción artística organizada por el Estado y absorbida totalmente por la Corte; y no sólo porque la Corte archiducal no estuviera en condiciones de financiarla, sino también porque tal reglamentación de la vida artística no se hubiera podido cohonestar con el modo conciliador con que los Habsburgo querían gobernar en Flandes. También la Iglesia, con mucho el más importante cliente artístico del país, se conformaba con pres-

[32] HENRI PIRENNE: *Histoire de Belgique,* IV, 1911, pp. 347 s.

cribir al arte una dirección católica en general, pero sin imponerle ninguna otra coerción especial que afectase al tono general o a los temas particulares de las obras. El catolicismo restaurado concedió al artista más libertad que en otras partes, y a este liberalismo hay que atribuir que el arte barroco flamenco tuviera un carácter más libre y agradable que el arte cortesano en Francia, y que estuviera lleno de un espíritu todavía más libre de prejuicios y más gozador del mundo que el arte eclesiástico en Roma. Si es verdad que todas estas circunstancias no explican el genio artístico de un Rubens, al menos permiten comprender que éste hallara en el ambiente cortesano y eclesiástico de Flandes la forma apropiada de su arte.

En ninguna parte, excepto en los países del sur de Alemania, tuvo tanto éxito la Iglesia católica restaurada como en Flandes [33], y nunca fue la alianza entre el Estado y la Iglesia tan íntima como bajo Alberto e Isabel, es decir, en el momento de esplendor del arte flamenco. La idea católica se unió de manera tan natural con la monarquía, como el protestantismo del norte se identificó con la república. El catolicismo derivaba de Dios la soberanía de los príncipes, de acuerdo con el principio de la representación de los fieles por el estado eclesiástico; por el contrario, el protestantismo, con su doctrina de la filiación inmediata respecto de Dios, era esencialmente antiautoritario. La elección de confesión se acomodaba, empero, muchas veces a la actitud política. Inmediatamente después de la escisión, los católicos eran todavía en el Norte casi tan numerosos como los protestantes, y sólo más tarde se pasaron al campo protestante. El antagonismo religioso entre los Estados del sur y del norte no fue, por consiguiente, en modo alguno la razón específica de la antítesis cultural entre ambos territorios; tampoco puede derivarse esta oposición del carácter racial de los habitantes; en realidad tiene razones económicas y sociales. Estas explican también la fun-

[33] P. J. BLOCK: *Gesch. der Niederlande*, IV, 1910, p. 7.

damental diferencia de estilo dentro del arte de los Países Bajos. En ningún capítulo de la historia del arte es más concluyente el análisis sociológico que en éste, precisamente donde dos direcciones artísticas tan esencialmente diferentes como el barroco flamenco y el holandés surgen, en coincidencia temporal casi perfecta, en estrecho contacto geográfico y, excepto por lo que hace a la situación económica y social, en condiciones completamente análogas. Esta separación de estilos, cuyo análisis permite descartar todos los factores de realidad no sociológicos, puede precisamente considerase como ejemplo típico de la sociología del arte.

Felipe II, en cuya época ocurrió la bifurcación de la cultura de los Países Bajos, era un príncipe progresista, que quería introducir los logros del absolutismo, el sistema del Estado centralizado y un racional orden en la administración financiera también en Holanda [34]. Todo el país se levantó en contra; el Norte con éxito, el Sur sin él. Las provincias meridionales "católicas" se opusieron contra los nuevos sacrificios de dinero que la administración centralizada exigía de los burgueses tan violentamente como el Norte "protestante". La oposición cultural entre las dos zonas no se manifestaba aún antes de la lucha contra España, sino que se desarrolló sólo como consecuencia de la diversa fortuna con que fue llevada y como reflejo de las diferencias sociales que resultaron, después del final de la lucha, en el Sur y en el Norte. La burguesía se portó frente a España al principio por todas partes lo mismo. Y era esta clase social de espíritu gremial y anticentralista la que pensaba y sentía de modo conservador, no el monarca, criado en el círculo de ideas de la razón de Estado y del mercantilismo. Los burgueses querían ante todo conservar la autonomía de sus ciudades y los privilegios a ellas unidos, y sobre ello estaban de acuerdo en todo el país. La historia de los holan-

[34] Véase para lo que sigue J. HUIZINGA: *Holländische Kultur des XVII Jahrhunderts*, 1933, pp. 11/14; C. J. RENIER: *The Dutch Nation*, 1941, pp. 11 ss.

deses protestantes y republicanos que se sublevan contra el déspota católico respaldado por la Inquisición implacable y la soldadesca desvergonzada no es más que una pura leyenda. Los holandeses no se levantaron contra España porque fueran protestantes, si bien el individualismo de la fe protestante aumentó quizá el ímpetu de su movimiento [35]. El catolicismo en sí era en tan escasa medida reaccionario como era revolucionario el protestantismo [36], si bien un calvinista se rebela contra su rey con la conciencia más tranquila que un católico. Pero sea de ello lo que quiera, la sublevación de los Países Bajos fue una revolución de conservadores [37]. Las provincias del norte victoriosas defendían conceptos de libertad medievales y una autonomía regional anticuada. El hecho de que pudieran resistir durante algún tiempo muestra quizá, según se ha observado, que el absolutismo no era la única forma de Estado que correspondiera a las exigencias de la época; pero la breve duración de su éxito demostró al cabo lo insostenible de una forma de Estado federal en la época de los Estados centralizados.

Las provincias libres del norte formaron un Estado de ciudades, pero en un sentido completamente distinto al de las provincias del sur, que en realidad tenían tantas y tan grandes ciudades como el Norte, pero donde la función de las urbes cambió fundamentalmente después de la pérdida de la autonomía local. En el Sur, después del aplastamiento de la rebelión, ya no fue la burguesía ciudadana el elemento social predominante, como en Holanda, sino el estrato superior aristocrático o aristocratizante, que se orientaba hacia la Corte. La dominación extranjera condujo en el Sur a la victoria de la cultura cortesana sobre la cultura ciudadana y burguesa, mientras que la liberación nacional en el Norte acarreó el mantenimiento de las características de la ciudad. Pero

35 G. J. RENIER: *op. cit.*, p. 32.

36 Cf. FRANZ MEHRING: *Zur Literaturgesch. von Calderón bis Heine*, 1929, p. 111.

37 J. HUIZINGA: *Holl. Kultur*, p. 13.

en el florecimiento económico de Holanda no tuvieron la mayor parte las virtudes de la libertad, sino la fortuna y el acaso. La favorable posición marítima que predestinaba al país para desarrollar el comercio entre el norte y el sur de Europa, las guerras, que obligaron a España a hacer sus compras al enemigo, la escasez de dinero de Felipe II en 1596, que causó la ruina de los banqueros italianos y alemanes e hizo convertirse a Amsterdam en centro del mercado monetario europeo, fueron una serie de posibilidades que Holanda sólo tuvo que aprovechar y no crear. A su propio sistema económico pasado de moda tenía que agradecerle que la riqueza acudiera a la burguesía ciudadana, organizada medievalmente y que pensaba dentro de las categorías de aislamiento y autonomía económica, y no al Estado y a la dinastía. Pero con esto el testamento formado por los empresarios del comercio y la industria se convirtió en la clase predominante. Y como en todas partes que llegó al poder oprimió lo mismo a los trabajadores a jornal que a la pequeña burguesía compuesta de artesanos y comerciantes autónomos pero sin medios. Esta alta burguesía, cuya posición social en Holanda se fundaba más exclusivamente que en otras partes sobre el bienestar, y servía para el enriquecimiento, encomendó la representación de sus intereses a un estamento especial, que se reclutaba de entre ella misma: los llamados regentes. De estos regentes se componían las magistraturas de las ciudades, con sus burgomaestres, escavinos y consejeros, y ellos eran propiamente los que ejercían el poder como clase dominante. Como su cargo por regla general se heredaba de padres a hijos, poseían de antemano más autoridad y disfrutaban de un prestigio mayor que la clase de magistrados ordinarios. Poco a poco se convirtieron en una verdadera casta, que incluso se mantuvo cerrada frente a la mayoría de aquella alta burguesía a la que debía su poder. Los regentes de la ciudad eran al principio, por lo general, antiguos comerciantes que vivían de sus rentas y que desempeñaban su cargo por afición, pero sus hijos estudiaban ya en las universida-

des de Leiden y Utrecht y se preparaban, ante todo, con el estudio del Derecho, para los puestos de gobierno que habían de heredar de sus padres.

Los nobles, especialmente en las provincias de Gheldria y Overijssel, no carecían totalmente de influencia, pero eran escasos en número, y los que de entre ellos se mantenían aparte del patriciado urbano se limitaban a atender a sus familias. La mayoría se mezclaba con la burguesía rica o por connubios o participando en sus empresas. Por lo demás, la gran burguesía se transformó en una aristocracia de comerciantes, y, en primer lugar, las familias de los regentes comenzaron a adoptar un estilo de vida que las alejaba cada vez más de las clases más numerosas. Formaban la transición entre la nobleza y las clases medias y representaban una fijación de la jerarquía social, que por lo demás era casi desconocida. Pero mucho mayor que entre la burguesía y la nobleza era siempre la tensión entre los monárquicos que rodeaban al *Stadhouder*, de ideas militaristas, y, de otra parte, los pacifistas de la burguesía y la aristocracia antimonárquica [38]. Pero el poder estaba en manos de la burguesía y no podía ser amenazado seriamente desde parte alguna.

El espíritu burgués siguió siendo en el arte, a pesar del continuo coquetear de las clases adineradas con las corrientes de gusto aristocrático, el predominante, y prestó a la pintura holandesa un sello esencialmente burgués, en medio de una cultura cortesana general en Europa. En la época en que Holanda alcanza su mayor florecimiento cultural, en los demás sitios ya ha pasado el punto culminante de la cultura burguesa [39]; en los otros países de Europa la burguesía sólo en el siglo XVIII comienza a desarrollar de nuevo una cultura que recuerde la holandesa. A su carácter burgués debe el arte holandés, en primer lugar, la desaparición de las trabas ecle-

[38] KURT KASER: *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus*, en *Weltgesch.* de L. M. Hartmann, VI, 2, 1923, pp. 59 y 61.

[39] FR. VON BEZOLD: *Staat u. Ges. d. Ref.*, p. 92.

siásticas. Las obras de los pintores holandeses se pueden ver por todas partes, excepto en las iglesias; la imagen devota no se da en absoluto en el ambiente protestante. Las historias bíblicas obtienen, en comparación con los temas profanos, un puesto relativamente modesto, y se tratan generalmente como escenas de género. Se prefiere sobre todo representar la vida real y cotidiana; el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura. Mientras en los países católicos y en los regidos por príncipes absolutos sigue siendo la forma artística predominante el cuadro de historia bíblica y profana, en Holanda se desarrollan con plena autonomía los objetos hasta entonces tratados sólo de manera accesoria. Los temas de género, de paisaje y naturaleza muerta no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan de ningún pretexto para recogerlos. Cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano es un tema, tanto mayor *es su valor para el arte. Es una posición indistanciada*, de género por excelencia, la que frente al mundo se expresa aquí, concepción ante la que la realidad se presenta como algo dominado y familiar. Es como si esta realidad se hubiera descubierto ahora, y de ella se hubiera tomado posesión y en ella se hubiera el artista instalado. Se vuelve objeto del arte, en primer lugar, la parte de realidad que es propiedad del individuo, de la familia, de la comunidad y de la nación: la habitación y la tierra, la casa y el patio, la ciudad y sus alrededores, el paisaje del país y la tierra libertada y reconquistada.

Todavía más significativo que la elección de los temas es, empero, para el arte holandés el peculiar naturalismo por el que se distingue no sólo del Barroco general europeo y su postura heroica, su solemnidad estricta y rígida y su sensualismo tempestuoso y desbordante, sino también de cualquier otro estilo anterior orientado de modo naturalista. Pues no es sólo la sencilla, honrada y piadosa objetividad en la representación, ni únicamen-

te el esfuerzo por describir la existencia de modo inmediato, en su forma cotidiana y comprobable por cualquier observador, sino la capacidad personal de vivir el aspecto lo que da a esta pintura su especial carácter de verdad. El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo. Los cuadros íntimos en que toma cuerpo esta concepción artística han pasado a ser la forma característica de todo el arte burgués moderno, y ningún otro es tan adecuado al alma burguesa como éste, con su impulso hacia lo profundo y sus limitaciones. Este arte es el resultado de la limitación al pequeño formato y a la vez del más alto realce del contenido psicológico en este estrecho marco. La burguesía no da empleo a las grandes decoraciones; las proporciones de la Corte no entran en los cálculos de sus usos privados; los fines solemnes y protocolarios son relativamente poco frecuentes y, al lado de las exigencias de las grandes cortes, insignificantes. La residencia del *Stadhouder*, orientada a la francesa, no llega nunca a convertirse en un verdadero centro cultural, y es, además, demasiado pequeña y pobre para ejercer influjo en el desarrollo del arte. Y así en Holanda la pintura, esto es, la más modesta entre las artes figurativas, y en especial el cuadro de gabinete, su forma de menores pretensiones, es el género predominante.

No es la Iglesia, ni un príncipe, ni una sociedad cortesana quien decide el destino del arte en Holanda, sino una burguesía que, por lo demás, es más bien por el gran número de sus miembros acomodados que por la especial riqueza de cada uno de ellos por lo que tiene importancia. Nunca antes, ni siquiera en la Florencia del Renacimiento inicial, por no hablar tampoco de Atenas en la época clásica, se ha mantenido el gusto burgués privado tan libre de toda influencia oficial y pública y ha sustituido tan ampliamente los encargos públicos por los privados. Pero tampoco en Holanda la demanda es completamente homogénea, pues junto a los clientes particulares se señalan también los oficiales y semioficiales:

municipios, corporaciones, asociaciones ciudadanas, hospicios, hospitales, asilos, si bien su influencia artística es relativamente pequeña. El estilo de las obras de arte destinadas a esta clientela tiene ya, a consecuencia del formato de mayor importancia, una forma en cierto modo distinta de la pintura burguesa. Y si bien el arte en gran estilo, como se desea en Francia y en Italia, no tiene en Holanda empleo alguno, ni siquiera para fines representativos, el gusto clásico y humanístico, cuya tradición en la tierra de Erasmo nunca se había extinguido del todo en ciertos círculos, se manifiesta, con más fuerza que en la producción artística destinada a los particulares, en el arte oficial, en la arquitectura de los grandes edificios públicos, en las esculturas de las salas de sesiones y de los salones, en los monumentos que la República hace erigir a sus hombres meritorios.

Pero tampoco el gusto artístico burgués privado es en modo alguno homogéneo; la burguesía pertenece a distintas esferas en cuanto a educación, y plantea al arte exigencias distintas. Los ilustrados, que se han formado en la literatura clásica y continúan la tradición del humanismo, favorecen las corrientes italianizantes, muchas veces vinculadas al Manierismo. Prefieren, a diferencia del gusto popular, representaciones de la historia clásica y de la mitología, alegorías y pastorales, ilustraciones bíblicas agradables e interiores elegantes, como los hacen Cornelis van Poelenburgh, Nicolas Berchem, Samuel van Hoogstraten y Adriaen van der Werff. Pero tampoco el gusto de la burguesía no intelectual es completamente homogéneo. Terborch, Metsu y Netscher trabajan evidentemente para los estratos más elegantes y ricos de la burguesía; Pieter de Hooch y Vermeer van Delft, para un círculo desde luego más modesto; Jan Steen y Nicolas Maes tienen, por el contrario, según parece, sus clientes en todas las categorías de la sociedad.

El gusto naturalista-burgués y el clásico-humanista se hallan durante todo el período de florecimiento de la pintura holandesa en estado de tensión. La orientación naturalista es incomparablemente más importante, tanto por

lo que hace a la calidad como a la cantidad de su producción, pero la orientación clasicista es favorecida por los círculos ricos e ilustrados, y ello asegura a sus representantes mayor prestigio y mejor venta. La contraposición entre la burguesía media, más sencilla en sus modos de vida y más estrecha en sus opiniones religiosas, y los círculos orientados hacia el clasicismo humanista y de opiniones más mundanas, corresponde en Holanda, como se ha señalado, al antagonismo de los puritanos y los caballeros en Inglaterra [40]. De una parte están en ambos países los representantes de un modo de vida modesto, serio y práctico; de otra, los de un elegante epicureísmo, a menudo enmascarado de idealismo. Sólo que no hay que olvidar que la cultura holandesa del siglo XVII, a diferencia de la inglesa de la época de la restauración, nunca niega en absoluto su carácter burgués. Sin embargo, también en Holanda se puede observar una progresiva aproximación del gusto burgués a la concepción artística más elegante. El proceso corresponde a la tendencia a aristocratizarse que por todas partes se puede observar en la segunda mitad del siglo. Que se prescindiera de Rembrandt al hacer el encargo de las pinturas del Ayuntamiento de Amsterdam es cosa sintomática: no sólo se alejaban de Rembrandt, sino, con él, de todo naturalismo [41], y entonces vence también en Holanda el academicismo clásico con sus profesores y epígonos. El nuevo espíritu antidemocrático se expresa, por ejemplo, también, como señala Riegl, en que desaparecen, puede decirse que por completo, los grandes retratos en grupo con la representación de compañías enteras de guardias y sólo se retratan los oficiales de las asociaciones de defensa [42].

La cuestión de en qué medida los distintos estratos culturales de la Holanda del siglo XVII sabían apreciar

40 J. HUIZINGA: *Holl. Kultur.*, pp. 28 s.

41 SCHMIDT-DEGENER: *Rembrandt u. der holl. Barock*, en "Stud. der Bibl. Warburg", 1928, IX, pp. 35 s.

42 ALOIS RIEGL: *Das holländische Gruppenporträt*, en "Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses", 1902, vol. 23, página 234.

el valor de sus pintores figura entre los problemas más difíciles de la historia del arte. El sentido de la calidad artística seguramente no correspondía siempre a la cultura general, pues en otro caso Vondel, el mayor poeta holandés, no hubiera colocado a un Flinck por encima de un Rembrandt. Había, desde luego, también entonces gente que sabía bien quién era Rembrandt, pero ella podría identificarse con los literatos de educación humanística en tan escasa medida como buscarse en las amplias capas de la burguesía. Era esta gente, desde luego, como los amigos de Rembrandt, predicadores, rabinos, médicos, artistas, altos funcionarios, en una palabra, hombres de los más variados círculos de la clase media ilustrada, y lo mismo que los amigos de Rembrandt, no muy numerosos. El gusto de la mediana y la pequeña burguesía, que formaba la mayoría de la clientela de arte, no estaba muy desarrollado, y apenas tenía otro criterio para lo artístico que el parecido. No es lícito, por consiguiente, suponer que la gente comprara cuadros según su gusto propio; en general se orientaba por lo que era preferido en los círculos más elevados, lo mismo que estos círculos, a su vez, se dejaban influir por las opiniones artísticas de los intelectuales de cultura clásica y humanística. La demanda por parte de un público ingenuo y sin pretensiones significaba para los artistas al principio una gran ventaja, si bien más tarde se convirtió en un peligro igualmente grande. Les permitió trabajar libremente conforme a sus ideas, sin tener que tomar en cuenta los deseos de cada uno de los clientes; sólo más tarde esta libertad, a consecuencia de la anárquica situación del mercado, se convirtió en una catastrófica superproducción.

En el siglo XVII muchas gentes hicieron dinero, el cual, dado el exceso de capital, no siempre podía ser colocado provechosamente, y muchas veces no bastaba para hacer adquisiciones importantes. La compra de objetos de menaje y adorno, especialmente cuadros, se convirtió en la forma preferida de colocar el dinero, en la que podían tomar parte también gentes relativamente modestas. Estas

compraban cuadros, ante todo, muchas veces, porque no había otra cosa que comprar; después también porque los demás, y precisamente gentes más elevadas, los compraban igualmente, porque lucían bien en casa y producían un efecto de respetabilidad, y en último término se podían vender otra vez. Desde luego era en último lugar para satisfacer su sed de belleza para lo que los compraban. Puede muchas veces haber ocurrido que conservaran los cuadros, al no haber necesitado el dinero en ellos invertido, y que luego sus hijos sintieran verdadero placer en la belleza de los mismos. Y también pudo suceder que unas obras de arte primitivamente modestas, en la segunda o tercera generación pasaran a ser un verdadero gabinete artístico, de los que más tarde por todas partes en el país, incluso en círculos relativamente modestos, se podían hallar. En el creciente bienestar de la población no había quizá efectivamente ninguna casa burguesa sin cuadros; pero si se dice que en Holanda todos, "el más rico patricio como el más pobre labrador" los poseía, esto apenas puede convenirle "al más pobre" labrador, y si el labrador rico se los procuraba, evidentemente lo hacía con otra finalidad y miraba los cuadros con otros ojos que "el más rico patricio".

John Evelyn, el coleccionista y mecenas inglés, da noticia en sus memorias del activo negocio en cuadros, y no precisamente en buenas muestras, que observó en la feria de Rotterdam en el año 1641. Había, como él observa, muchos cuadros, y la mayoría eran muy baratos. Los compradores eran en gran parte pequeños burgueses y aldeanos, y entre estos últimos debe de haberlos habido que poseían cuadros por valor de dos o tres mil libras; de todas maneras volvían después a venderlos y además con provecho [43]. Bajo los efectos de la coyuntura favorable, consecuencia de la general especulación en el mercado de arte, se creó en Holanda, después de 1620, una tal cantidad de cuadros, que a pesar de la gran demanda constituía una superproducción, y acarreó a los artistas

[43] JOHN EVELYN: *Memoirs*, 1818, p. 13.

una situación muy embarazosa [44]. Pero al comienzo la pintura debe de haber asegurado buena ganancia, pues sólo así se explica la inundación de profesionales. Sabemos que la producción artística ya en el siglo XVI, en Amberes, que tenía una importante exportación de cuadros, era muy grande. Hacia 1560 deben de haber estado ocupados allí en la pintura y el grabado trescientos maestros, mientras que la ciudad no tenía más que 169 panaderos y 78 carniceros [45]. La producción en masa de cuadros no comienza, pues, por consiguiente, en el siglo XVII, y tampoco en las provincias septentrionales; lo nuevo en éstas es que la producción se apoya principalmente en el público indígena, y que se llega a una grave crisis en la vida artística cuando este público ya no es capaz de absorber la producción. Acontece en todo caso por primera vez en la historia del arte occidental que podemos comprobar un número excesivo de maestros y la existencia de un proletariado artístico [46].

La disolución de los gremios y el desuso de la reglamentación de la producción artística por una corte o por el Estado permiten que la coyuntura en el mercado artístico degenere en una competencia violentísima, a la que sucumben los talentos más peculiares y originales. Había, es verdad, también antes artistas que vivían estrechamente, pero no había miseria entre ellos. La penuria de los Rembrandt y de los Hals es un fenómeno concomitante de aquella libertad y anarquía económica en el campo del arte que entonces aparece por primera vez plenamente desarrollada y desde entonces domina en el mercado artístico. Así comineza el desarraigo social del artista y la problematización de su existencia, que parece que es superflua, pues lo que produce existe de sobra. Los pintores holandeses vivieron en su mayor parte en una situación tan angustiosa, que muchos de los más grandes entre

[44] W. MARTIN: *The Life of a Dutch Artist*, VI, *How the painter sold his work*. "The Burlington Magazine", 1907, XI, p. 369.

[45] HANNS FLÖRKE: *Studien zur niederl. Kunst- u. Kulturgesch.*, 1905, p. 154.

[46] N. PEVSNER: *Academies*, p. 135.

ellos estuvieron obligados a practicar cualquier otro oficio al lado de su arte. Así Van Goyen comerciaba en tulipanes, Hobbema estaba empleado como recaudador de contribuciones, Van der Velde era propietario de una lencería, Jan Steen y Aert van der Velde eran taberneros. La pobreza de los pintores parece en general haber sido tanto más grande cuanto más importantes eran. Rembrandt por lo menos tuvo aún sus buenos tiempos, pero Hals nunca fue estimado especialmente y jamás alcanzó los precios que, por ejemplo, se pagaban por un retrato de Van der Helst. Pero no sólo Rembrandt y Hals, sino Vermeer, el tercero de los grandes pintores holandeses, hubo de luchar con dificultades materiales. Y los dos restantes de los máximos pinceles del país, Pieter de Hooch y Jacob van Ruisdael, tampoco fueron particularmente estimados por sus contemporáneos; en modo alguno estuvieron entre los artistas que llevaron una vida acomodada [47]. A esta historia heroica de la pintura holandesa corresponde también el que Hobbema hubiese de abandonar la pintura en los mejores años de su vida.

Los comienzos del comercio de arte en los Países Bajos se remonta al siglo XV y están en relación con la exportación de miniaturas flamencas, tapices y cuadros religiosos desde Amberes, Brujas, Gante y Bruselas [48]. El mercado de arte en los siglos XV y XVI está, sin embargo, todavía en manos de los artistas, que trafican no sólo con obras propias, sino también con otras de origen ajeno. Los libreros y los editores de grabados ya desde muy pronto hacían también comercio de cuadros; a ellos se suman los prenderos y joyeros, e igualmente los enmarcadores y los posaderos [49]. Las limitaciones que los gremios de pintores ponen en el siglo XV y el XVI al comercio artístico demuestran que el mercado de arte tiene que luchar con un exceso de género y que hay demasiados traficantes en él. Las diversas ciudades se defienden con-

[47] W. VON BODE: *Die Meister der holl. u. fläm. Malerschulen*, 1919, pp. 80 y 174.

[48] H. FLÖRKE: *op. cit.*, pp. 74 s.

[49] *Ibid.*, pp. 92-94.

tra la importación y contra un desordenado tráfico callejero y permiten la venta de cuadros sólo a las personas que pertenecen a un gremio de pintores. Pero tal medida no establece ninguna diferencia entre un pintor y un traficante y no pretende algo así como limitar el comercio de arte a los artistas, sino sólo proteger el mercado local[50]. Un pintor pasa muchos años de aprendizaje, y durante este tiempo no puede ganar dinero con sus propios trabajos, pues todo lo que pinta, según el espíritu del orden gremial, pertenece a su maestro. Nada es más adecuado en estas circunstancias que la idea de sostenerse a flote con el tráfico de arte. Compra y vende al principio, en primer lugar, grabados, copias, trabajos escolares, es decir, género barato. Pero no son en modo alguno sólo jóvenes, ni pintores aún no capaces de ganar dinero con su oficio, los que se ocupan del comercio de arte; entre los más antiguos son David Teniers el Joven y Cornelis de Vos únicamente los más famosos. Grabadores aparecen muy a menudo como traficantes en arte; Jerome de Cock, Jan Hermensz de Muller, Geeraard de Jode son los nombres más conocidos; el carácter de mercancía de sus producciones los lleva involuntariamente a dedicarse al tráfico de cuadros junto al de sus grabados.

La formación e independización del comercio de arte ha tenido inmensas consecuencias en la vida artística moderna. Conduce, en primer lugar, a la especialización de los pintores en distintos géneros, dado que los vendedores reclaman de ellos aquella especie de labores que son las más divulgadas de su mano. Así se llega a una división del trabajo casi mecánica, en la que un pintor se limita a los animales, otro a los fondos de paisaje. El comercio de arte estandardiza y estabiliza el mercado; no sólo establece esa producción sobre tipos fijados, sino que regula el tráfico de las mercancías, en otro caso anárquico. Por una parte, crea una demanda regular, pues muchas veces surge precisamente donde el cliente

[50] Véase para lo que sigue *ibid.*, pp. 89 s.

privado falta, y, por otra, informa al artista sobre los deseos del público de un modo mucho más amplio y rápido que el que tendría a su alcance para informarse él mismo. La mediación del comercio de arte entre la producción y el consumo conduce de todos modos también al extrañamiento entre el artista y el público. Las gentes se acostumbran a comprar lo que encuentran en el surtido del vendedor y comienzan a considerar la obra de arte como un producto tan despersonalizado como cualquier otra mercancía. El artista, a su vez, se acostumbra a trabajar para clientes desconocidos e impersonales, de los cuales él sólo sabe que hoy buscan cuadros de historia donde ayer compraban escenas de género. Este comercio lleva consigo el aislamiento del público respecto del arte contemporáneo. Los marchantes hacen con preferencia la propaganda del arte de tiempos pasados por la sencilla razón de que, como agudamente se ha observado, los productos de tal arte no pueden aumentar, y, en consecuencia, tampoco pueden desvalorizarse, y así forman el objeto de la menos arriesgada especulación [51]. El tráfico de cuadros tiene una devastadora influencia sobre la producción por la continua reducción de los precios. El marchante se hace cada vez más el patrono del artista, y por lo mismo se encuentra en condiciones de dictarle los precios en tanto mayor medida cuanto más se ha acostumbrado el público a comprar obras de arte al comerciante y menos a encargárselas al que las produce. El comercio inunda finalmente el mercado de copias y falsificaciones, y con ello desvaloriza los originales.

Los precios en el mercado artístico eran en Holanda, en general, muy bajos; por un par de florines ya se podía comprar un cuadro. Un buen retrato costaba, por ejemplo, sesenta florines, cuando por un buey había que pagar noventa [52]. Jan Steen pintó una vez tres retratos por veintisiete florines [53]. Rembrandt percibió por la *Ron-*

[51] *Ibid.*, p. 120.
[52] N. S. TRIVAS: *Frans Hals*, 1941, p. 7.
[53] W. MARTIN: *loc. cit.*, p. 369.

da nocturna, en la cumbre de su gloria, no más de 1.600 florines, y Van Goyen cobró por su vista de La Haya 600 florines, el más alto precio de su vida. Con qué salarios de hambre tenían que contentarse famosos pintores lo demuestra el caso de Isaak van Ostade, que entregó a un marchante trece cuadros por 27 florines en el año 1641 [54]. En comparación con los precios, muchas veces exageradamente altos, que se pagaban por obras de los artistas que habían visitado Italia y trabajaban a la manera italiana, los cuadros pintados al estilo naturalista del país eran siempre baratos. Frans Hals, Van Goyen, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Cuyp, Isaak van Ostade, De Hooch nunca alcanzaron altos precios [55]. En los países de cultura cortesana y aristocrática los artistas eran mejor pagados. Precisamente en Flandes, el país hermano, obtenía Rubens por sus cuadros precios mucho más altos que los más prestigiosos pintores holandeses. Cobraba en su mejor época cien florines por un día de trabajo [56] y recibió de Felipe II por su *Acteón* 14.000 francos, el más alto precio que se alcanzó por un cuadro antes de Luis XIV [57]. Bajo Luis XIV y Luis XV se estabilizaron los ingresos en primer lugar de los pintores de la Corte y se mantuvieron en un nivel relativamente alto; así, por ejemplo, Hyacinthe Rigaud, entre 1690 y 1730, ganó por término medio 30.000 francos por año; sólo por el retrato de Luis XV cobró 40.000 francos [58]. Rigaud era en todo caso una excepción en la misma Francia, donde a los artistas nunca les fue tan bien como a los escritores, que muchas veces eran hasta mimados. Boileau, como se sabe, llevaba en su casa de Auteuil la vida de un gran señor y dejó a su muerte un capital líquido de 186.000 francos; Racine cobró en diez años, como historiógrafo del rey, un salario de 145.000 fran-

54 ADOLF ROSENBERG: *Adrian und Isaak Ostade*, 1900, p. 100.
55 H. FLÖRKE: *op. cit.*, p. 180.
56 *Ibid.*, p. 54.
57 G. D'AVENEL: *Les revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913*, 1922, p. 231.
58 *Ibid.*, p. 237,

cos; Molière ganó en el curso de quince años, como director del teatro y actor, 336.000 francos, y además, como autor, otros 200.000[59]. En la diferencia entre los ingresos de un escritor y los de un pintor se manifestaba todavía el viejo prejuicio contra el trabajo manual y la mayor estimación de gentes que no tuvieran nada que ver con un oficio. En Francia, hasta el siglo XVII, los mismos pintores de la corte tenían sólo la categoría de empleados subalternos de la misma[60]. Cochin cuenta todavía que el duque de Antin, sucesor de Mansart en el cargo de *surintendant,* solía tratar muy altaneramente a los miembros de la Academia, tuteándoles como a criados y obreros[61]. Lógicamente con un Le Brun se procedió de distinta manera, pues era, desde luego, el trato de los artistas muy diferente según los individuos.

La consideración, relativamente escasa, que se daba a los artistas acarreó que dedicarse a esa profesión, tanto en Francia como en los Países Bajos, se limitara a los estratos medianos y bajos de la burguesía. Rubens también en este aspecto figura entre las excepciones; era hijo de un alto funcionario del Estado, tuvo ya en sus primeros años la mejor educación y la terminó como hombre de mundo al servicio de la corte. Todavía antes de que se convirtiera en pintor de cámara del archiduque Alberto estuvo al servicio de Vincenzo Gonzaga, en Mantua, y durante toda su vida se mantuvo estrechamente vinculado a la vida y diplomacia de la corte. Ganó, además de su brillante posición social, una fortuna principesca y dominó como un monarca toda la vida artística de su país. En todo ello sus aptitudes de organizador tuvieron tanta parte como su talento artístico. Sin tales aptitudes le hubiera sido imposible ejecutar los encargos que afluían a él y a los que supo atender siempre perfectamente. Esto lo consiguió, en primer lugar, mediante la aplicación de métodos de manufactura a la organiza-

59 *Ibid.*, pp. 293, 300 y 341.

60 PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst,* 1900, página 50.

61 A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 309.

ción del trabajo artístico, la escrupulosa selección de colaboradores especializados y el modo racional de emplearlos. Junto a su procedimiento ordenado estrictamente según la división del trabajo y al modo de una fábrica, los talleres holandeses —incluso el de Rembrandt— operan de modo patriarcal.

Con razón se ha subrayado que el método de trabajar de Rubens fue hecho posible por la interpretación clásica del proceso de creación artística. La organización racional del trabajo artístico, que por primera vez fue empleada de modo sistemático en el taller de Rafael, y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, tiene como supuesto previo la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y de que la trasposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria [62]. Esta concepción realmente idealista era todavía predominante en la teoría y en la práctica del Barroco cortesano y clasicista, pero no lo era ya en el naturalismo de la pintura holandesa. En ésta la ejecución material, el *ductus* pictórico, la pincelada y todo el contacto de la mano maestra con el lienzo adquieren una significación tan extraordinaria, que el deseo de mantener todo esto en su pureza pone de antemano límites a la división del trabajo. Rubens se apropia, de modo bien significativo, la concepción clasicista de la creación del lienzo precisamente en aquel período de su vida en que tiene que trabajar con el máximo aparato y se ve obligado a abandonar la ejecución de sus obras generalmente a sus ayudantes. Esto se manifiesta por primera vez en la *Erección de la Cruz*, de Amberes [63], y desaparece en la última fase de su actividad, de la cual volvemos a tener más obras de su propia mano.

Rembrandt llega a un grado de evolución correspondiente al estilo de la vejez de Rubens ya inmediatamente después de su primera actividad como retratista. Desde

[62] RUD. OLDENBURG: *P. P. Rubens*, 1922, p. 116.
[63] *Ibid.*, p. 118.

entonces la pintura es para él comunicación personal directa, forma siempre inmediata, reconquistada en todo momento, de un "impresionismo" que transforma la realidad en creación de los ojos, que todo lo animan y se lo apropian. Riegl divide la historia del arte en dos grandes períodos: en el primero, el primitivo, todo es objeto; en el segundo, el presente, todo es sujeto. La evolución entre la Antigüedad y el Barroco no es, según esta tesis, otra cosa que el tránsito gradual del primero al segundo período, con la pintura holandesa del siglo XVII como recodo más importante en el camino hacia la situación presente, en la cual todos los objetos aparecen como puras impresiones y vivencias de la conciencia subjetiva [64]. Al prestigio de Rubens no le dañó nada ante su público el radicalismo artístico que alcanzó al fin de su vida, pero el mismo radicalismo le costó a Rembrandt todo lo que podía perder. El ocaso comienza después de la terminación de la *Ronda nocturna* en el año 1642, sin que este mismo cuadro hubiera sido un completo fracaso [65]. Entre 1642 y 1656 Rembrandt no está todavía desocupado, si bien sus relaciones con la burguesía rica comienzan a debilitarse. Sólo por los años cincuenta disminuyen visiblemente los encargos y comienzan las dificultades financieras serias [66]. Rembrandt no fue en modo alguno víctima de su naturaleza poco práctica y del estado desesperado de sus circunstancias particulares, sino que su fracaso fue más bien consecuencia de la progresiva orientación del público hacia el clasicismo [67] y de su propio desvío frente al Barroco patético, por el cual en su juventud no había sentido en absoluto repugnancia [68]. La no aceptación de su *Claudius Civilis*, pintado para el Ayuntamiento de Amsterdam, es la primera señal de la

64 ALOIS RIEGL: *op. cit.*, p. 277.

65 CARL NEUMANN: *Rembrandt*, 1902, p. 406.

66 MAX J. FRIEDLAENDER: *Die niederl. Mal. des XVII. Jahrh.*, 1923, p. 32.

67 WILLI DROST: *Barockmalerei in den german. Ländern*, en *Handb. d. Kunstwiss.*, 1926, p. 171.

68 F. SCHMIDT-DEGENER: *op. cit.*, p. 27.

crisis artística de aquella época. Rembrandt fue su primera víctima. Ningún otro tiempo anterior le hubiera dado su fisonomía, pero tampoco ningún otro le hubiera dejado hundirse así. En una cultura cortesana y conservadora quizá un artista de su estilo nunca hubiera llegado a ser apreciado, pero, una vez reconocido, se habría sostenido, desde luego, mejor que en la Holanda liberal y burguesa, que le permitió desarrollarse libremente, pero le aplastó cuando no se quiso inclinar. La existencia espiritual del artista siempre y en todas partes está en peligro; ni un orden social autoritario, ni un orden liberal están para él en absoluto exentos de riesgos; el uno le asegura menos libertad; el otro, menos seguridad. Hay artistas que únicamente se sienten seguros en libertad, pero los hay que sólo pueden respirar libremente en seguridad. Del ideal de unir libertad y seguridad estaba en todo caso el siglo XVII muy lejos.

VIII

ROCOCO, CLASICISMO Y ROMANTICISMO

1

LA DISOLUCION DEL ARTE CORTESANO

El hecho de que la evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el fin del Renacimiento, se detenga en el siglo XVIII y se disuelva por obra del subjetivismo burgués que domina incluso nuestra concepción artística contemporánea es generalmente conocido, pero es menos evidente la circunstancia de que ciertos rasgos de la nueva orientación existen ya en el Rococó y de que la ruptura con la tradición cortesana acaece propiamente en ese momento. Pues aunque no entremos en el mundo burgués sino en Greuze y Chardin, nos encontramos ya en sus cercanías con Boucher y Largillière. La tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial y lo patético desaparece ya en el primer Rococó y deja lugar a la tendencia por lo gracioso e íntimo. El color y el matiz tienen desde el principio preferencia en el nuevo arte sobre la gran línea firme, objetiva, y la voz de la sensualidad y del sentimiento es perceptible ya en sus manifestaciones. Pues aunque en muchos aspectos el *Dixhuitième* aparece todavía como la continuación e incluso la consumación del lujo y la pretensión barrocos, le son ajenas ya la independencia y la ausencia de concesiones con que el siglo XVII se mantuvo en el *grand goût*. Sus creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico, incluso cuando están destinadas a las clases sociales más altas. Pero, naturalmente, se trata siempre aún de un arte distanciado, distinguido, esencialmente aristo-

crático, de un arte para el que los criterios de la complacencia y lo convencional son tan decisivos como los de la interioridad y la espontaneidad; de un arte en el que se trabaja según un esquema fijo, de validez general, infinitas veces repetido, y para el cual nada es tan característico como la técnica de la ejecución, insólitamente virtuosista, aunque en gran parte completamente externa. Estos elementos decorativos y convencionales del Rococó, procedentes del Barroco, se disuelven sólo paulatinamente y no son sustituidos sino por las características del gusto artístico burgués.

El ataque a la tradición del Barroco-Rococó proviene de dos direcciones distintas, pero está orientado en ambas hacia el mismo ideal artístico opuesto al gusto cortesano. El emocionalismo y el naturalismo representados por Rousseau y Richardson, Greuze y Hogarth es una de las direcciones, y el racionalismo y el clasicismo de Lessing y Winckelmann, de Mengs y de David es la otra. Ambas oponen a la bambolla cortesana el ideal de sencillez y la seriedad de un concepto puritano de la vida. En Inglaterra la transformación del arte cortesano en burgués se consuma más pronto y se realiza más radicalmente que en la misma Francia, donde la tradición barroco-rococó perdura subterránea y es perceptible todavía en el Romanticismo. Pero al finalizar el siglo no hay en Europa sino un arte burgués, que es el decisivo. Se puede establecer una dirección artística de la burguesía progresiva y otra de la burguesía conservadora, pero no hay un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva los propósitos cortesanos. Rara vez se ha consumado en la historia del arte y la cultura la transferencia de la dirección de una clase social a otra con tanta exclusividad como ahora, cuando la burguesía desplaza completamente a la aristocracia, y el cambio de gusto, que sustituye la decoración por la expresión, no deja nada que desear en punto a claridad.

Naturalmente, no es la primera vez que la burguesía aparece en escena como mantenedora del gusto. En los siglos XV y XVI había por todas partes en Europa un

arte dominante de cuño decididamente burgués. Hasta el Renacimiento tardío y la era del Manierismo y del Barroco no fue desplazado y sustituido por las creaciones del estilo cortesano. Pero en el siglo XVIII, cuando la burguesía consigue el poder económico, social y político, se disuelve de nuevo el arte representativo cortesano, que había conseguido mientras tanto ascender a una validez general, y deja luego al gusto burgués dominar ilimitadamente. Solamente en Holanda había en el siglo XVII un arte burgués de gran altura, que era, por cierto, más radical y consecuentemente burgués que el del Renacimiento, empapado de elementos caballeresco-románticos, místico-románticos y místico-religiosos. Pero este arte burgués de Holanda siguió siendo en la Europa de entonces un fenómeno casi completamente aislado, y el siglo XVIII no enlazó directamente con él cuando estableció el moderno arte burgués. No se puede hablar de una continuidad de la evolución, porque la misma pintura holandesa había perdido en el curso del siglo XVII mucho de su carácter burgués. El arte de la moderna burguesía tuvo su origen, tanto en Francia como en Inglaterra, en los cambios sociales internos; la superación de la concentración artística cortesana pudo proceder sólo de aquí, y debió de recibir estímulos más fuertes de los movimientos filosóficos y literarios contemporáneos que del arte de países ajenos, alejados en el tiempo y en el espacio.

La evolución que alcanza su culminación política en la Revolución francesa y su meta artística con el Romanticismo comienza en la Regencia, con la socavación del poder real como principio de autoridad absoluta, con la desorganización de la Corte como centro del arte y la cultura y con la disolución del clasicismo barroco como estilo artístico en el que las aspiraciones y la conciencia de poder del absolutismo habían encontrado su expresión inmediata. El proceso se prepara ya durante el reinado de Luis XIV. Las guerras interminables desquician las finanzas de la nación; el tesoro público se agota y la población se empobrece, pues no se pueden crear impuestos de látigo y calabozo ni lograr una supremacía

económica con guerras y conquistas. Se hacen perceptibles ya en vida del Rey Sol manifestaciones críticas sobre las consecuencias de la autocracia. Fenelón es en este aspecto bastante sincero ya, pero Bayle, Malebranche y Fontenelle van tan lejos, que se puede afirmar con razón que la "crisis del espíritu europeo", cuya historia llena el siglo XVIII, estaba en curso desde 1680[1]. Contemporáneamente con esta corriente gana terreno la crítica del clasicismo, que prepara la disolución del arte cortesano. Hacia 1685 se cierra el período creador del clasicismo barroco; Le Brun pierde su influencia, y los grandes escriores de la época, Racine, Molière, Boileau y Bossuet, han dicho su última palabra, o en todo caso, su palabra definitiva[2]. Con la disputa de los antiguos y los modernos comienza ya aquella lucha entre tradición y progreso, antigüedad y modernidad, racionalismo y emocionalismo que encontrará su fin en el prerromanticismo de Diderot y Rousseau.

En los últimos años de la vida de Luis XIV se encuentran el Estado y la Corte bajo el gobierno de la devota Mme. de Maintenon. La aristocracia ya no se sentía cómoda en la atmósfera de sombría solemnidad y estrecha piedad de Versalles. Cuando murió el rey, respiraron aliviados todos, sobre todo aquellos que esperaban de la regencia de Felipe de Orláns la liberación del despotismo. El regente había considerado siempre anticuado el sistema administrativo de su tío[3], y comenzó su gobierno con una reacción en toda la línea contra los viejos métodos. Política y socialmente procuró un renacimiento de la nobleza; económicamente fomentó las iniciativas privadas, por ejemplo, las de Law; introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e hizo una moda del hedonismo y del libertinaje. Comenzó así una desintegración general, a la que no se resistió ninguno de los

[1] PAUL HAZARD: *La Crise de la conscience européenne*, 1935, I, páginas I-V.

[2] Cf. BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.*, II, 1924, pp. 31-32.

[3] GERMAIN MARTIN: *La grande industrie en France sous le règne de Louis XV*, 1900, p. 15.

antiguos vínculos. Muchos de ellos se reconstruyeron más tarde, pero el viejo sistema estaba removido para siempre. El primer acto de gobierno de Felipe fue la anulación del testamento del difunto rey, que preveía el reconocimiento de sus hijos ilegítimos. Con esto comenzó el ocaso de la autoridad real, que, a pesar de la subsistencia de la monarquía absoluta, ya nunca fue repuesta en su antigua grandeza. El ejercicio del poder supremo se hizo verdaderamente cada vez más arbitrario, pero la confianza en el poder se volvía de día en día más insegura, proceso que caracterizan mejor que nada las palabras frecuentemente citadas del mariscal Richelieu a Luis XVI: "Bajo Luis XIV nadie osaba abrir la boca; bajo Luis XV se murmuraba; ahora se habla en voz alta y sin rodeos." Quien pretendiera juzgar las verdaderas proporciones del poder de la época por los decretos y las disposiciones cometería un ridículo error, como observa Tocqueville. Sanciones como la famosa pena de muerte para la redacción y difusión de escritos contra la religión y el orden público se quedaban en el papel nada más. Los culpables debían abandonar el país en el peor de los casos, y a menudo eran acogidos y protegidos por los mismos funcionarios que debían perseguirlos. En tiempos de Luis XIV toda la vida intelectual estaba todavía bajo la protección del rey; no había apoyo fuera de él, y mucho menos lo hubiese habido contra él. Pero ahora surgen nuevos protectores, nuevos patronos y nuevos centros de cultura; el arte en gran parte y la literatura en su totalidad se desarrollan ahora lejos de la Corte y del rey.

Felipe de Orleáns traslada la residencia de Versalles a París, lo que en el fondo significa la disolución de la Corte. El regente es opuesto a toda limitación, a todo formalismo, a toda coacción; se siente a gusto sólo en el círculo reducidísimo de sus amigos. El joven rey vive en las Tullerías; el regente, en el Palais Royal; los miembros de la nobleza están desparramados en sus castillos y palacios y se divierten en el teatro, en los bailes y en los salones de la ciudad. El regente y el mismo Palais

Royal representan el gusto de París, el gusto más independiente y cambiante de la ciudad frente al *grand goût* de Versalles. La "ciudad" no se limita ya a existir junto a la "Corte", sino que desplaza a la Corte y asume su función cultural. La melancólica expresión de la condesa palatina Isabel Carlota, madre del regente, corresponde totalmente a la realidad: "¡Ya no hay Corte en Francia!" Y esta situación no es un episodio transitorio; la Corte en el viejo sentido, ya no volverá a existir. Luis XV tiene las mismas inclinaciones que el regente, prefiere también una pequeña sociedad, y Luis XVI, sobre todo, como mejor se siente es en el círculo familiar. Ambos se sustraen a las ceremonias, la etiqueta les aburre y les irrita, y aunque la conservan relativamente, ésta pierde mucho de su solemnidad y su magnificencia. En la Corte de Luis XVI se impone el tono de una decidida intimidad, y seis días a la semana las reuniones tienen el carácter de una sociedad privada [4]. El único lugar durante la Regencia donde se desarrolla una especie de corte es el castillo de la duquesa de Maine de Sceaux, que se convierte en escenario de brillantes, costosas e ingeniosas fiestas y en nuevo centro artístico al mismo tiempo: una verdadera corte de las musas. Las fiestas de la duquesa, sin embargo, contienen en sí el germen de la descomposición definitiva de la vida de la Corte; sirven de transición entre la Corte en el viejo sentido y los salones del siglo XVIII, herederos espirituales de aquélla. La Corte se disuelve de esta manera de nuevo en las sociedades privadas, de las que había surgido como centro del arte y la literatura.

El intento de Felipe de restituir en sus antiguos derechos políticos y en las funciones públicas a la aristocracia refrenada por Luis XIV era una de las partes más importantes de su programa. Formó con los miembros de la alta nobleza los llamados *Conseils*, que habían de sustituir a los ministros burgueses. Pero el experimento hubo de suprimirse a los tres años porque los nobles

[4] F. FUNCK-BRENTANO: *L'Ancien régime*, 1926, pp. 299-300.

habían perdido el hábito de la dirección de los asuntos públicos y no tenían ya auténtico interés en el gobierno del país. Se mantenían alejados de las sesiones y hubo que volver de buena o mala gana al sistema gubernativo de Luis XIV. Exteriormente señalaba también la Regencia probablemente el principio de un nuevo proceso de aristocratización, que se expresaba en la consolidación de las fronteras sociales y en el creciente aislamiento de las clases, pero interiormente representó la ininterrumpida marcha conquistadora de la burguesía y la decadencia progresiva de la nobleza. Un rasgo característico de la evolución social del siglo XVIII, ya observado por Tocqueville, es el hecho de que, si bien las fronteras entre los distintos estamentos y clases se acentuaron, la nivelación cultural no se mantuvo, y los hombres que exteriormente deseaban tan celosamente separarse, íntimamente eran cada vez más semejantes[5], de manera que al final no había más que dos grandes grupos: el pueblo, y la comunidad de los que estaban por encima del pueblo. La gente que pertenecía a este último grupo tenía las mismas costumbres, el mismo gusto y hablaba el mismo lenguaje. La aristocracia y la alta burguesía se funden en una única clase cultural, con lo cual los antiguos mantenedores de la cultura son al mismo tiempo donantes y receptores. Los miembros de la alta nobleza frecuentan no sólo de manera ocasional, y un poco condescendiendo, las casas en las que los representantes de las altas finanzas y la burocracia son huéspedes, sino que, por el contrario, se apiñan en los salones de los burgueses ricos y de las burguesas ilustradas. Mme. Goeffrin reúne junto a sí a la *élite* cultural y social de su tiempo: hijos de príncipes, condes, relojeros y pequeños comerciantes; se escribe con la zarina de Rusia y con Grimm, tiene amistad con el rey de Polonia y con Fontenelle, declina la invitación de Federico el Grande y distingue al plebeyo D'Alembert con su atención. La adopción por

[5] ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *L'Ancien régime et la Révolution*, 1859, 4.ª ed., p. 171.

la aristocracia de la mentalidad y la moralidad burguesas y la fusión de las clases elevadas con la intelectualidad burguesa comienzan precisamente en el momento en que la jerarquía social se hace sensible más rígidamente que nunca [6]. Tal vez existe entre ambos fenómenos, efectivamente, una relación causal.

En el siglo XVII la nobleza había conservado de sus privilegios feudales solamente el derecho de propiedad sobre sus posesiones territoriales y la exención de impuestos; sus funciones judiciales y administrativas hubo de cederlas a los funcionarios de la Corona. La renta del suelo, a consecuencia del poder adquisitivo del dinero, decreciente ya desde 1660, había perdido también mucho de su valor. La nobleza se vio obligada de manera progresiva a enajenar sus propiedades, se empobreció y decayó. Pero éste fue más bien el caso de los estamentos medio y bajo de la nobleza rural que el del círculo de la alta nobleza y la nobleza cortesana, las cuales se enriquecieron cada vez más y adquirieron de nuevo influencia en el siglo XVIII. Las "cuatro mil familias" de la nobleza cortesana siguieron siendo los únicos usufructuarios de los puestos de la Corte, de las altas dignidades eclesiásticas, de los empleos elevados en el ejército, de los puestos de gobernantes y de las pensiones reales. Casi una cuarta parte del presupuesto total va en beneficio suyo. El antiguo rencor de la Corona contra la nobleza feudal ha declinado; bajo Luis XV y Luis XVI se eligen los ministros en su mayor parte de entre las filas de la nobleza, es decir, de la nobleza de sangre [7]. Pero a pesar de ello la nobleza seguía siendo de ideas antidinásticas, era rebelde y fue un elemento fatal para la monarquía a la hora del peligro. Hizo frente común con la burguesía contra la Corona, aunque las buenas relaciones entre ambas clases habían sufrido mucho desde la implantación del centralismo. Antes de eso, cuando

[6] HENRI SÉE: *La France écon. et soc. au XVIII^e siècle*, 1933, página 83.

[7] ALBERT MATHIEZ: *La Révolution franç.*, I, 1922, p. 8.

se sintieron a menudo amenazadas ambas por el mismo peligro, habían tenido frecuentemente que resolver comunes problemas administrativos, lo que las había aproximado la una a la otra. Las relaciones empeoraron cuando la nobleza, sin embargo, reconoció en la burguesía a su más peligroso rival. Desde entonces el rey tuvo que terciar continuamente y reconciliar a la celosa nobleza; pues aunque en apariencia él dominaba ambos partidos, tenía que hacer concesiones a cada paso y mostrar su favor tan pronto a unos como a otros[8]. Una muestra de esta política de apaciguamiento frente a la nobleza puede entreverse, por ejemplo, en el hecho de que bajo Luis XV era mcho más difícil para un plebeyo llegar a oficial del ejército que bajo Luis XIV. Desde el edicto del año 1781, la burguesía estaba en general excluida del ejército. Lo mismo sucedía con los altos puestos eclesiásticos; en el siglo XVII había todavía entre los dignatarios eclesiásticos un cierto número de miembros de origen plebeyo, como Bossuet y Fléchier, por ejempjlo, pero en el siglo XVIII apenas si se daba un caso. La rivalidad entre la aristocracia y la burguesía se hizo, por una parte, más aguda cada vez, pero, por otra, tomó las formas más sublimadas de una emulación espiritual y creó una complicada red de relaciones espirituales en la que la atracción y la repulsión, la imitación y el desprecio, la estima y el resentimiento se conjugaban de manera múltiple. La igualdad material y la superioridad práctica de la burguesía incitó a la nobleza a acentuar la desigualdad de origen y la diferencia de tradiciones. Pero con la semejanza de las circunstancias externas se agudizó también por su parte la hostilidad de la burguesía contra la nobleza. Mientras la burguesía estuvo excluida del medro en la escala social, apenas se le ocurrió compararse con las clases superiores; pero tan pronto como le fue dada una posibilidad de medrar, se dio cuenta realmente de la injusticia social existente y le parecieron ya inso-

[8] KARL KAUTSKY: *Die Klassengegensätze im Zeitalter der Franz. Revol.*, 1923, p. 14.

portables los privilegios de la nobleza. En suma, cuanto más perdía la nobleza de su poder efectivo, tanto más tercamente se aferraba a los privilegios que le quedaban y con más ostentación los exhibía; y, por otro lado, cuantos más bienes materiales adquiría la burguesía, tanto más vergonzosa encontraba su discriminación social y tanto más amargamente luchaba por la igualdad política.

La riqueza burguesa del Renacimiento había desaparecido a consecuencia de las grandes bancarrotas del Estado en el siglo XVI, y no se pudo restablecer durante el florecimiento del absolutismo y el mercantilismo, cuando los príncipes y los Estados mismos hacían los grandes negocios[9]. Hasta el siglo XVIII, cuando se abandonó la política mercantilista y se implantó el *laissez-faire*, la burguesía, con sus principios económicos individualistas, *no recobró su vigencia; y aunque los comerciantes y los* industriales supieran ya sacar considerables ventajas del absentismo de la aristocracia con respecto a los negocios, el gran capital burgués no surgió sino durante la Regencia y el período siguiente. Este régimen fue, efectivamente, la "cuna del tercer estado". Bajo Luis XVI alcanzó la burguesía del antiguo régimen la cumbre de su desarrollo espiritual y material[10]. El comercio, la industria, los bancos, la *ferme générale,* las profesiones liberales, la literatura y el periodismo, es decir, todos los puestos clave de la sociedad, con excepción de los altos puestos del Ejército, de la Iglesia y de la Corte, estaban en sus manos. Se desarrolló una inaudita actividad mercantil, las industrias crecieron, los bancos aumentaron y corrieron enormes sumas en manos de empresarios y especuladores. Las necesidades aumentaron y se extendieron; y no sólo gente como los banqueros y grandes arrendatarios de impuestos mejoró y rivalizó en su modo de vida con la nobleza, sino que también las clases medias de la

[9] FRANZ SCHNABEL: *Das XVIII. Jahrh. in Europa,* en "Das Zeiltalter des Absolutismus", *Propyläen Weltgesch.,* VI, 1931, página 277.

[10] JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 462.

burguesía aprovecharon la coyuntura y participaron de forma creciente en la vida cultural. Por tanto, no fue en un país económicamente exhausto donde estalló la Revolución; fue más bien en un Estado insolvente con una rica clase media.

La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura; no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba los cuadros, sino que también los adquiría. En el siglo precedente formaba todavía una parte relativamente modesta del público interesado en el arte y en la lectura, pero ahora constituye la clase culta por excelencia y se convierte en la auténtica mantenedora de la cultura. Los lectores de Voltaire pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía, y los de Rousseau de manera casi exclusiva. Crozat, el gran coleccionista de arte del siglo, procede de una familia de comerciantes; Bergeret, el protector de Fragonard, es de origen aún más humilde; Laplace es hijo de un campesino, y de D'Alembert no se sabía en absoluto de quién era hijo. El mismo público burgués que lee los libros de Voltaire lee también los poetas latinos y los clásicos franceses del XVII, y es tan decidido en lo que rechaza como en la selección de sus lecturas. No tiene mucho interés por los autores griegos, y éstos desaparecen gradualmente de las bibliotecas; desprecia la Edad Media, España se le ha hecho ajena, su relación con Italia no se ha desarrollado todavía propiamente y no llegará nunca a ser tan cordial como fue la de la sociedad cortesana con el Renacimiento italiano en el siglo precedente. Se han considerado como representantes espirituales del siglo XVI, al *gentilhomme;* del XVII, al *honnête homme*, y del XVIII, al *hombre ilustrado*[11], es decir, al lector de Voltaire. No se comprende al burgués francés —se ha afirmado— si no se conoce a Voltaire, al cual ha tomado por modelo[12]; pero no se comprende tampoco a Voltaire si no se tiene en cuenta cuán profundamente está arrai-

11 F. STROWSKI: *La Sagesse française*, 1915, p. 20.
12 J. AYNARD: *op. cit.*, p. 350.

gado en la clase media, a pesar de sus coronados amigos, de sus aires señoriales y de su enorme fortuna, y no sólo por razón de su origen, sino también por su manera de pensar. Su sobrio clasicismo, su renuncia a la solución de los grandes problemas metafísicos, su desconfianza de todo aquel que los explica, su espíritu agudo, agresivo y, sin embargo, tan urbano, su religiosidad anticlerical negadora de todo misticismo, su antirromanticismo, su repulsa contra todo lo opaco, lo inexplicado y lo inexplicable, su confianza en sí mismo, su convicción de que todo se puede comprender, resolver y decidir con el poder de la razón, su escepticismo discreto, su razonable conformidad con lo próximo, lo accesible, su comprensión para la "exigencia del día", su "*mais il faut cultiver notre jardin*", todo esto es burgués, profundamente burgués, aunque no agote la burguesía, y aunque el subjetivismo y el sentimentalismo que Rousseau anunciará sean la otra cara, probablemente de igual importancia, del espíritu burgués. El gran antagonismo en el seno de la burguesía estaba dado desde el principio; los adeptos posteriores de Rousseau probablemente no formaban todavía un público lector regular cuando Voltaire conquistaba sus lectores, pero eran ya una clase social lo bastante definida y encontraron luego en Rousseau simplemente su portavoz.

La burguesía francesa del siglo XVIII no es en modo alguno más uniforme de lo que lo había sido la italiana de los siglos XV y XVI. Es cierto que ahora no existe lo que pudiera corresponder a la lucha de entonces por el dominio de los gremios, pero existe una oposición tan aguda de intereses económicos entre los distintos estratos de la clase burguesa como entonces. Se acostumbra a hablar de la lucha por la libertad y de la revolución del "tercer estado" como de un movimiento uniforme, pero en realidad la unidad de la burguesía se limita a sus fronteras por arriba con la nobleza y por abajo con el campesino y con el proletario ciudadano. Dentro de estas fronteras la burguesía está dividida en una parte positivamente privilegiada y otra negativamente privilegiada.

En el siglo XVIII no se habla nunca de los privilegios de la burguesía, y se obra como si de tales ventajas no se supiera nada; pero los favorecidos se oponen a toda reforma que pudiera extender sus oportunidades a las clases inferiores[13]. La burguesía no quiere otra cosa que una democracia política, y deja a sus compañeros de lucha en la estacada tan pronto como la revolución comienza a propugnar seriamente la igualdad económica. La sociedad de la época está llena de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto tiene que representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía, y, finalmente, tiene a ambas contra sí; da forma a una aristocracia que está en enemistad consciente tanto con la Corona como con la burguesía, y tiene como propias las ideas que la conducen a su ruina; y crea una burguesía que hace triunfar una revolución con ayuda de las clases inferiores, pero que inmediatamente se coloca frente a sus aliados y al lado de sus antiguos enemigos. Mientras estos elementos dominan proporcionalmente la vida espiritual de la nación, esto es, hasta mediados del siglo, el arte y la literatura se encuentran en estado de transición y están llenos de tendencias opuestas, a menudo difícilmente conciliables; vacilan entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Pero incluso en la segunda mitad del siglo, cuando el liberalismo y el emocionalismo adquieren preeminencia, los caminos se separan con mayor claridad sin duda, pero las tendencias diversas siguen estando unas junto a otras. Con todo, sufren un cambio de funciones, y principalmente el clasicismo, que era un estilo *cortesano-aristocrático*, se convierte en vehículo de las ideas de la burguesía progresiva.

La Regencia es un período de actividad intelectual extraordinariamente viva, que no sólo ejerce la crítica de la época precedente, sino que es creador en gran medida y se plantea cuestiones que han de ocupar a todo el siglo. La relajación de la disciplina general, la irreli-

[13] *Ibid.*, p. 422.

giosidad creciente, el sentido más independiente y más personal de la vida van de la mano en el arte con la disolución del "gran estilo" ceremonial. Comienza ésta con la crítica de la doctrina académica, que quiere presentar el ideal artístico clásico como un principio establecido por Dios en cierto modo, intemporalmente válido, de forma semejante a como la teoría oficial del Estado en la época presenta la monarquía absoluta. Nada caracteriza mejor el liberalismo y el relativismo de la nueva era que irrumpe, que aquella frase de Antoine Coypel —que ningún director de la Academia hubiera aprobado antes de él— de que la pintura, como todas las cosas humanas, está sujeta a los cambios de la moda [14].

El cambio del concepto del arte que aquí se expresa tiene también validez en la creación en todas partes; el arte se hace más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales, sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agradar. En el último período de gobierno de Luis XIV se forman en la misma Corte círculos en los que los artistas encuentran nuevos protectores, y de tal categoría por cierto, que son frecuentemente más generosos y más interesados por el arte que el mismo monarca, el cual lucha ya con dificultades materiales y está dominado por la Maintenon. El duque de Orleáns, sobrino del Rey, y el duque de Borgoña, hijo del Delfín, son los centros de estos círculos. El futuro regente lucha ya contra la tendencia artística patrocinada por el rey y exige de sus artistas más ligereza y facilidad, un lenguaje formal más sensual y más delicado que el que se usa en la Corte. Frecuentemente trabajan los mismos artistas para el rey y para el duque, y cambian su estilo según el respectivo cliente, como, por ejemplo, Coypel, que decora la capilla del palacio de Versalles en correcto estilo cortesano, pinta

[14] ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France*, 1909, p. 170.

las damas en el Palais Royal en coqueta *negligé* y esboza medallas clasicistas para la *Académie des Inscriptions*[15]. La *grande manière* y los grandes géneros ceremoniales decaen durante la Regencia. La pintura devota, que ya en tiempo de Luis XIV se había convertido en un mero pretexto para retratar a los deudos del rey, y los grandes cuadros de historia, que servían sobre todo a la propaganda monárquica, se descuidan ahora. El lugar del paisaje heroico lo ocupa la vista idílica de las pastorales, y el retrato, que hasta ahora estaba destinado principalmente a la publicidad, se convierte en un género trivial, popular, dedicado en su mayor parte a fines privados; todo el que puede permitírselo se hace pintar ahora. En el Salón de 1704 se exponen doscientos retratos, frente a los cincuenta del Salón de 1699[16]. Largillière pinta ya con preferencia a la burguesía y no a la nobleza cortesana, como sus predecesores; vive en París, no en Versalles, y expresa con ello la victoria de la "ciudad" sobre la "Corte"[17].

En el favor del público progresista ocupan las galantes escenas de sociedad de Watteau el lugar de los cuadros ceremoniales religiosos e históricos, y el cambio de gusto del siglo se expresa de la manera más clara en este tránsito de Le Brun al maestro de las *fêtes galantes*. La formación del nuevo público, compuesto por la aristocracia de ideas progresistas y la gran burguesía devota del arte, el volverse problemática la autoridad artística hasta ahora reconocida, así como la liquidación de la vieja temática estrictamente limitada contribuyen a hacer posible la aparición del más grande pintor francés antes del siglo XIX. El genio pictórico que la época de Luis XIV no fue capaz de hacer surgir con sus encargos oficiales, sus estipendios, sus pensiones, su Academia, su Escuela de

15 PIERRE MARCEL: *La Peinture franç. au début du XVIIIe siècle*, 1906, pp. 25-26.

16 LOUIS RÉAU: *Histoire de la peinture franç. au XVIIIe siècle*, I, 1925, p. X.

17 LOUIS HOURTICQ: *La peinture franç. au XVIIIe siècle*, 1939, página 15.

Roma y su manufactura real, lo produce la aturdida, frívola y arruinada Regencia con su impiedad y su indisciplina. Watteau, que había nacido en Flandes y continúa la tradición de Rubens, es desde el Gótico el primer maestro de la pintura completamente "francés". En los dos últimos siglos anteriores a su aparición el arte francés estaba bajo influencias extrañas. Renacimiento, Manierismo y Barroco eran importaciones italianas y holandesas. Pues en Francia, donde toda la vida cortesana se regía al principio por moldes extranjeros, también el ceremonial cortesano y la propaganda monárquica se expresaban en formas artísticas foráneas, principalmente italianas. Estas formas se unieron tan íntimamente con la idea de la realeza y de la Corte que adquirieron una tenacidad institucional y no pudieron ser desarraigadas mientras la Corte no cesó de ser el centro de la vida artística.

Watteau pintaba la vida de una sociedad que él sólo podía mirar desde fuera, representaba un ideal de vida que sólo externamente podía estar en contacto con sus propios designios vitales, configuraba una utopía de la libertad que sólo podía tener correspondencia analógica con su idea subjetiva de la libertad, pero creaba estas visiones con los elementos de su experiencia directa, con bocetos de los árboles del Luxemburgo, con escenas de teatro que podía ver diariamente y con toda seguridad veía, y con tipos característicos de su propio momento, aunque mágicamente disfrazados. La profundidad del arte de Watteau se debe a la ambivalencia de su relación con el mundo, a la expresión de los deseos y las insuficiencias simultáneas, al sentimiento continuamente presente de un inefable paraíso perdido y de una meta inaccesible, al conocimiento de una patria perdida y a la utópica lejanía de la auténtica felicidad. Lo que pinta está lleno de melancolía, a pesar de la sensualidad y la belleza, de la gozosa entrega a la realidad y de la alegría en los bienes terrenos que componen los temas inmediatos de su arte. Pinta en todo la escondida tragedia de una sociedad que perece a manos de la naturaleza irrealizable de sus deseos. Pero no es todavía en modo

alguno el sentimiento rousseauniano ni la nostalgia del estado natural, sino, por el contrario, un deseo de una cultura completa, de un tranquilo y seguro gozo de vivir lo que expresa. Watteau descubre en la *fête galante* la festiva convivencia de los enamorados y de las cortes de amor, la forma adecuada a su nuevo sentido de la vida, que está compuesto al presente de optimismo y pesimismo, de alegría y tedio.

El elemento predominante de esta *fête galante*, que es siempre una *fête champêtre* y representa la diversión de gente joven que lleva, entre música, baile y canciones, la descuidada existencia de los pastores y pastoras de Teócrito, es el elemento bucólico. Describe la paz campesina, el refugio contra el gran mundo y el abandono de sí mismo en la felicidad del amor. Pero ya no es el ideal de una existencia idílica, contemplativa y frugal lo que atrae al artista, sino el ideal arcádico de una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad, sensualidad e inteligencia. Tampoco este ideal es nuevo absolutamente, desde luego; modifica simplemente la forma de los poetas latinos de la era de los Césares, que habían asociado la leyenda de la Edad de Oro con la idea pastoril. Solamente es nuevo frente a la versión latina el que ahora el mundo bucólico se disfraza de manera mundana, los pastores y pastoras llevan elegantes trajes de la época, y la situación pastoril se limita a la conversación de los amantes, al marco de la naturaleza y al alejamiento de la vida cortesana y urbana. ¿Pero incluso todo esto es nuevo? ¿No era lo pastoril desde el principio una ficción, un amaño teatral, un mero coqueteo con el estado idílico de inocencia y simplicidad? ¿Es imaginable que desde que hubo una poesía pastoril, es decir, desde que existió una vida urbana y cortesana altamente desarrollada, alguien quisiera realmente llevar la vida sencilla y humilde de los pastores y los aldeanos? No, la vida pastoril ha sido siempre un ideal en el que los rasgos negativos —la propia separación del gran mundo y el desprecio de sus costumbres— eran los elementos principales. Se trasladaba uno,

en una especie de juego, a una circunstancia que, al tiempo que conservaba las ventajas de la civilización, prometía la liberación de sus trabas. Se acrecentaba la atracción de las pintadas y perfumadas damas intentando presentarlas —pintadas y perfumadas como estaban— como frescas, lozanas e inocentes campesinas, aumentando así el atractivo del arte con el de la naturaleza. La ficción contenía de antemano las condiciones previas que en toda cultura complicada y refinada se han convertido en el símbolo de la libertad y la felicidad.

La tradición literaria de la poesía pastoril muestra no sin fundamento, desde sus comienzos en el helenismo, una casi ininterrumpida historia de más de dos mil años. Con la excepción de la Alta Edad Media, cuando la cultura urbana y cortesana estaba extinguida, no hay un siglo sin ejemplo de esta poesía. Fuera de la temática de la novela caballeresca, no hay probablemente un asunto del que la literatura occidental se ocupe tan largamente y que se sostenga con tanta tenacidad contra el asalto del racionalismo como el tema bucólico. Este largo y casi ininterrumpido dominio demuestra que la poesía "sentimental" en el sentido que Schiller da a esta palabra, desempeña en la historia de la literatura un papel incomparablemente más importante que la "ingenua". Ya los *Idilios* de Teócrito no deben su existencia a un auténtico arraigo en la naturaleza y a una relación inmediata con la vida del pueblo, sino a un sentimiento reflexivo de la naturaleza y a una romántica concepción del pueblo, es decir, a sentimientos que tienen su origen en una nostalgia de lo lejano, extraño y exótico. El campesino y el pastor no se entusiasman ni por la naturaleza ni por sus ocupaciones diarias. El interés por la vida del pueblo sencillo no hay que buscarlo ni en la proximidad social de los campesinos ni en la proximidad local; no surge en el pueblo mismo, sino en las clases superiores; no aparece en el campo, sino en las ciudades y en las Cortes, en medio de una vida agitada y de una sociedad supercivilizada y desilusionada. El tema de los pastores y la situación bucólica seguramente no eran ya

nuevos cuando Teócrito escribía sus *Idilios*; habrá existido ya en la poesía de los primitivos pueblos pastores, pero indudablemente sin las características de sentimentalismo y complacencia, probablemente también sin la pretensión de describir las circunstancias externas de la vida de los pastores como un cuadro de género. Escenas pastoriles, aunque sin el matiz lírico de los *Idilios*, se encuentran ya antes de Teócrito en los mismos. En el drama satírico ya se comprende que existen, y escenas campesinas hay también, como sabemos, en la tragedia [18]. Pero las escenas pastoriles y los cuadros de la vida campestre no producen todavía poesía bucólica; condiciones de ésta son sobre todo la oposición latente entre ciudad y campo y el sentimiento de malestar en la cultura.

Pero en todo caso Teócrito encontraba todavía placer en la representación simple y descriptiva de la vida pastoril, mientras que su primer sucesor autónomo, Virgilio, por el contrario, perdió ya la complacencia por la representación realista, y la poesía pastoril recibió aquella forma alegórica con la que se realizó el cambio más importante en la historia del género [19]. Si la concepción poética de la vida pastoril representaba ya, desde el primer momento, una fuga del bullicio del mundo, y el deseo de vivir como pastores nadie iba a tomarlo completamente en serio, la irrealidad del tema experimenta ahora un crecimiento mayor en cuanto que no sólo la nostalgia de la vida pastoril, sino la misma situación pastoril se convierte en una ficción en la que el poeta y sus amigos aparecen vestidos de pastores y poéticamente distanciados así, aunque reconocibles inmediatamente para los iniciados. El atractivo de esta fórmula nueva —aunque preparada ya por Teócrito— fue tan grande que las *Eglogas* de Virgilio no sólo obtuvieron un éxito mayor que todas sus otras obras, sino que no

[18] WILHELM V. CHRIST: *Gesch. d. griech. Lit.*, en V. MÜLLER: *Handb. d. klass. Altertumswiss.*, VII, 2-1, 1920, p. 183.

[19] FRANCESCO MACRI-LEONE: *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV*, 1889, p. 15. WALTER W. GREG: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1906, pp. 13-14.

hay probablemente creación en la literatura universal cuyo efecto haya sido más profundo ni duradero. Dante y Petrarca, Boccaccio y Sannazzaro, Tasso y Guarini, Marot y Ronsard, Montemayor y d'Urfé, Spenser y Sidney, e incluso Milton y Shelley son, en su poesía de cuño pastoril, directa o indirectamente dependientes de aquéllas. Teócrito se sintió inquieto, según parece, sólo por la Corte, con su lucha incesante por el éxito, y la gran ciudad, con el ritmo agitado de su vida. Virgilio tenía ya más razón para huir de su presente. Apenas había terminado la secular guerra civil, la propia juventud del poeta se desarrolló todavía en la época de la lucha más sangrienta, y la paz augusta era, cuando él escribía sus *Eglogas*, más bien una esperanza que una realidad [20]. Su fuga al idilio correspondía en él al movimiento reaccionario iniciado por Augusto, que tenía como finalidad representar el pasado patriótico como la Era dorada y desviar la atención de los sucesos del presente.[21]. La nueva concepción pastoril de Virgilio no era en el fondo otra cosa que una fusión de su fantasía deseosa de paz con la propaganda de una política de pacificación.

El tema pastoril de la Edad Media se enlaza de manera inmediata con las alegorías de Virgilio. De los siglos que median entre la ruina del mundo antiguo y el comienzo de la cultura cortesana y ciudadana de la Edad Media no hay ciertamente sino exiguos restos de una poesía pastoril, pero lo que ha quedado del género es producto de mera erudición y sedimento de reminiscencias de antiguos poetas, sobre todo de Virgilio. Incluso las Eglogas de Dante son imitación erudita, y también en Boccaccio, del cual arrancan ya los primeros idilios pastoriles modernos, se encuentran todavía huellas de la antigua alegoría pastoril. Contemporáneamente con la creación de la novela pastoril, la cual da al desarrollo un nuevo giro, entran en escena también en la novela

[20] T. R. GLOVER: *Virgil*, 1942, 7.ª ed., pp. 3-4.
[21] M. SCHANZ-C. HOSIUS: *Gesch. d. röm. Lit.*, en V. MÜLLER: *Handb. d. klass. Altertumswiss.*, II, 1935, p. 285.

renacentista italiana motivos bucólicos, pero carecen en ella de las características románticas que llevan adheridas en el idilio, la novela y el drama pastoril [22]. Pero este fenómeno es comprensible sin más si se piensa que la novela es literatura burguesa por excelencia, y, como tal, tiene una tendencia naturalista, mientras la poesía pastoril, por el contrario, representa un género cortesano-aristocrático y se inclina al romanticismo. Esta tendencia romántica predomina siempre en las pastorales de Lorenzo de Médici, de Jacobo Sannazzaro, de Castiglione, de Ariosto, de Tasso, de Guarini y de Marino, y demuestra que la moda literaria se rige por el mismo patrón en todas las cortes renacentistas italianas, sean Florencia, Nápoles, Urbino, Ferrara o Bolonia. La poesía pastoril es aquí generalmente el espejo de la vida cortesana y sirve al lector como modelo de las formas de trato galante. Nadie toma ya lo pastoril en sentido literal; el convencionalismo del atuendo pastoril es evidente, y como el sentido original del género —la negación de la vida supercivilizada— queda ya en el pasado, se rechazan las formas cortesanas por su estrechez, pero no por su artificiosidad y su refinamiento.

Es comprensible que esta poesía pastoril, con sus sutilezas y su alegoría, su mezcla de lo ajeno y lo próximo, de lo inmediato y lo insólito, sea uno de los géneros preferidos del Manierismo, y que en España, el país clásico de la etiqueta cortesana y del Manierismo, se cultivara con el mayor cariño. En primer lugar se continúan aquí los modelos italianos, que se extienden a todo el Occidente con las formas de vida cortesana, pero pronto se impone la peculiaridad del país, que se expresa en la combinación ejemplar de los elementos de la novela caballeresca y la pastoril. Esta forma híbrida española romántico-bucólica se convierte en el puente entre la novela pastoril italiana y la francesa, que domina la evolución posterior del género.

El principio de la novela pastoril francesa se retrotrae

22 W. W. GREG: *op. cit.*, p. 66

a la Edad Media y surge ante nosotros por vez primera en el siglo XIII en forma complicada, heterogénea, dependiente de la lírica cortesana caballeresca. Lo mismo que parcialmente ocurre ya en los idilios y las églogas de la Antigüedad clásica, la situación bucólica es también en las *pastourelles* francesas una fantasía deseosa de liberarse de las formas demasiado rígidas y convencionales del erotismo [23]. Cuando el caballero declara su amor a la pastora se siente relevado de los mandamientos del amor cortesano, de la fidelidad, de la castidad y de la discreción. Su deseo carece en absoluto de problemas y, a pesar de toda su impulsividad, da impresión de inocencia comparado con la forzada pureza del amor cortesano. Pero la escena del caballero solicitando el favor de la pastora es completamente convencional y no conserva ya huellas de la voz de la naturaleza que aparecía en Teócrito. Además de las figuras principales, y, si es el caso, del pastor celoso, hay a lo sumo como requisito escénico un par de ovejas; de la atmósfera de los bosques y los prados, de la disposición de ánimo de la recolección y la vendimia, del perfume de la leche y de la miel, ya no quedan huellas [24]. Ciertos elementos de la bucólica clásica habrán penetrado con la ganga de las reminiscencias de los poetas de la Antigüedad incluso en las pastorales, pero no se puede establecer una influencia directa de la antigua poesía pastoril en la literatura francesa antes de la difusión del Renacimiento italiano y de la cultura cortesana borgoñesa. Y esta influencia no se hace profunda hasta la moda general de la novela pastoril italiana y española y el triunfo del Manierismo [25]. La *Aminta*, de Tasso, *Il Pastor fido*, de Guarini, la *Diana*, de Montemayor, son los modelos imitados por los franceses, principalmente por Honoré d'Urfé, el cual, siguiendo a italianos y españoles, quiso dar con su *Astrea* antes que nada un manual de etiqueta social internacional y

23 J. HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*, 1928, p. 185.
24 M. FAURIEL: *Hist. de la poésie prov.*, 1846, II, pp. 91-92.
25 MUSSIA EISENSTADT: *Watteau's Fêtes galantes*, 1930, p. 98.

un espejo de las costumbres educadas. La obra es considerada con razón como la escuela en la que los rudos señores feudales y los soldados del tiempo de Enrique IV se convirtieron en miembros de la cultivada sociedad francesa, y debe su existencia al mismo movimiento que hizo surgir los primeros "Salones" y del cual brotó la cultura preciosista del siglo XVII[26]. La *Astrea* es indudablemente la cumbre del desarrollo que había comenzado con las pastorales del Renacimiento. A nadie se le ocurre ya, a la vista de las elegantes damas y caballeros que, vestidos de pastores y pastoras, conversan ingeniosamente y ventilan discretas cuestiones amorosas, pensar en el pueblo simple. La ficción ha perdido toda relación con la realidad y se ha convertido en un puro juego de sociedad. Lo pastoril no es más que una mascarada con la que se pretende desprenderse por un momento de la acostumbrada realidad y del yo cotidiano.

Los *fêtes galantes* de Watteau tienen, desde luego, poca semejanza con esta poesía. En la novela pastoril las escenas amorosas campesinas, con sus satisfacciones eróticas y su ritual amoroso, constituyen la totalidad del ideal, mientras que en los cuadros de Watteau, por el contrario, todo el erotismo no es sino una estación intermedia en el camino hacia la meta verdadera, es sólo la preparación para el viaje a aquella *Citerea* que está siempre en una nebulosa y misteriosa lejanía. La poesía pastoril, además, está en decadencia en Francia precisamente cuando Watteau pinta sus cuadros; el maestro no recibe de ella estímulo directo alguno. Incluso en la pintura no aparecen escenas de la vida pastoril como motivo propio de la representación en general hasta el siglo XVIII. Ciertamente no son una rareza los motivos bucólicos como accesorios en representaciones bíblicas y mitológicas, pero tienen un origen propio, completamente distinto de la idea pastoril. La versión "giorgionesca", con su tendencia elegíaca, recuerda, por cierto, de modo

[26] G. LANSON: *Hist. de la litt. franç.*, 1909, 11.ª ed., pp. 373-74.

bien marcado, a Watteau[27], pero carece tanto del fondo erótico como del martirizante sentimiento de tensión entre naturaleza y civilización. En el mismo Poussin el parentesco con Watteau es sólo aparente. Es verdad que Poussin describe la Arcadia de manera muy sentida, pero sin referencia directa a la vida pastoril; el tema sigue siendo clásico y mitológico, y, en correspondencia con el espíritu del clasicismo latino, produce una impresión fundamentalmente heroica. Motivos pastoriles aparecen independientemente en el arte francés del siglo XVII sólo en las tapicerías, que trataron siempre con preferencia los cuadros de la vida campestre, como es notorio. Pero, naturalmente, semejantes motivos no están en concordancia con el carácter oficial del gran arte de la época barroca. En representaciones pictóricas de carácter decorativo, o en una novela o en la ópera o el *ballet* son admisibles todavía, pero en una gran pintura representativa estarían tan fuera de lugar como en una tragedia. "Dans un roman frivole aisément tout s'excuse... Mais la scène demande une exacte raison"[28]. Sin embargo, lo pastoril adquiere en la pintura, tan pronto como ésta toma posesión de aquello, una sutileza y una profundidad como nunca las tuvo en la poesía, donde fue siempre un género de segunda categoría. Como género poético representó desde el primer momento una creación extremadamente artificiosa y continuó siendo posesión exclusiva de generaciones cuya relación con la realidad era totalmente reflexiva. La situación bucólica en sí fue siempre un pretexto exclusivamente, nunca el objeto propio de la representación, y tuvo continuamente, por tanto, carácter más o menos alegórico, pero nunca simbólico. En otras palabras, lo pastoril tenía un sentido totalmente inequívoco y dejaba poco campo a la interpretación. Se agotó pronto, no tenía secreto alguno tras de sí y ofrecía incluso a un poeta como Teócrito una imagen de la reali-

[27] Cf. ALBERT DRESDNER: *Von Giorgione zum Rokoko*, en "Preuss. Jahrb.", 1910, vol. 140. WERNER WEISBACH: *Et in Arcadia ego*, en *Die Antique*, VI, 1930, p. 140.

[28] BOILEAU: *L'Art poétique*, III, v. 119 ss.

dad bastante indiferenciada, aunque inusitadamente atractiva. Nunca pudo superar las limitaciones de la alegoría y resultaba un mero juego, sin tensión, superficial. Watteau es el primero que consigue darle una profundidad simbólica, y, precisamente, eliminando todos aquellos rasgos que no podían ser considerados como réplica simple e inmediata de la realidad.

En el siglo XVIII, por su propia índole, condujo a un renacimiento de lo pastoril. Para la literatura la fórmula se ha vuelto demasiado estrecha, pero en la pintura no se había usado aún y se puede comenzar de nuevo. Las clases altas vivían en medio de formas sociales extremadamente artificiales, que sublimizaban complicadamente las relaciones cotidianas; pero no creían ya, sin embargo, en el profundo sentido de estas formas y les daban el valor de meras reglas de juego. Una regla de juego del amor de esta clase era la galantería, lo mismo que lo pastoril fue en todo momento una fórmula deportiva del arte erótico. Ambas querían dominar el amor, desnudarlo de su salvaje inmediatez y su pasionalidad. Nada más natural, por tanto, que lo pastoril alcanzara la cima de su desarrollo en el siglo de la galantería. Pero así como los vestidos que llevaban las figuras de Watteau no se pusieron de moda hasta la muerte del maestro, tampoco el género de la *fête galante* encontró un público más amplio hasta el Rococó tardío. Lancret, Pater y Boucher gozaron los frutos de una innovación que ellos mismos no habían hecho sino trivializar. El propio Watteau no fue durante toda su vida sino el pintor de un círculo relativamente pequeño: los coleccionistas Julienne y Crozat, el arqueólogo aficionado conde Caylus y el comerciante en arte Gersaint fueron los únicos seguidores realmente fieles de su arte. La crítica contemporánea le menciona rara vez y la mayor parte de las veces para censurarle [29]. Incluso Diderot desconoció su significación y le colocaba detrás de Teniers. La Academia no se le opuso, es cierto, aunque frente a un arte como el suyo

[29] PIERRE MARCEL: *op. cit.*, p. 299.

defendió la jerarquía tradicional de los géneros y permaneció en su menosprecio de los *petits genres.* Pero ella no era en manera alguna más dogmática que el público culto en general, que, al menos en teoría, se regía todavía por la doctrina clásica. En todas las cuestiones prácticas la actitud de la Academia era sumamente liberal. El número de miembros era ilimitado, y la admisión no estaba en manera alguna condicionada por la aceptación de su doctrina. Ciertamente, no era tan condescendiente por propio impulso, pero reconocía de todas formas que en aquella época de efervescencias e innovaciones sólo podía mantener su existencia por medio de semejante liberalismo [30]. Watteau, Fragonard y Chardin fueron recibidos sin dificultad como miembros de la Academia, lo mismo que todos los otros artistas famosos del siglo, fuera la que fuera la dirección a que estuvieron adscritos. Efectivamente, la Academia representaba como siempre el *grand goût,* pero en la práctica sólo un pequeño grupo de sus miembros mantenían este principio. Aquellos artistas que no podían contar con encargos oficiales y tenían sus clientes fuera de los círculos cortesanos no se esforzaban demasiado por lograr el reconocimiento oficial y cultivaban los *petits genres,* que, aunque teóricamente se tenían en menor estima, prácticamente eran más solicitados. A éstos pertenecían también las *fêtes galantes,* que desde el principio tenían aceptación por parte de un círculo más liberal que el de la Corte, si bien los interesados por esta clase de cuadros representó ya por poco tiempo la parte de público artísticamente más progresista.

Sin embargo, la pintura continúa con los temas eróticos mucho tiempo después que la literatura, y sobre todo la novela, como arte más movible y, por razones económicas, más popular, se ha vuelto a motivos de validez más general. El libertinismo del siglo encontró efectivamente en la literatura también sus representantes en Choderlos de Laclos, Crébillon hijo y Restif de la Bre-

30 NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art,* 1940, p. 108.

tonne, pero no desempeñó un papel de importancia en los restantes novelistas de la época. Marivaux y Prévost, a pesar de la audacia de sus temas, no buscan un efecto crasamente erótico. Mientras en la pintura la conexión con las clases superiores sigue existiendo temporalmente, la novela se acerca al concepto del mundo de las clases medias. El primer paso en esta dirección lo señala el tránsito de la novela caballeresca a la novela pastoril, con el que se expresa ya la renuncia a determinados elementos novelescos medievales. La novela pastoril trata auténticos problemas de la vida, aunque en un ámbito totalmente ficticio, y describe personajes contemporáneos, aunque con atuendo fantástico: desde el punto de vista histórico, éstas son características importantes que señalan hacia el futuro. Teniendo en cuenta, además, que la acción, sobre todo en d'Urfé, se torna históricamente localizada, la novela pastoril se acerca al realismo moderno [31]. Pero lo más importante con relación al desarrollo posterior es que d'Urfé escribe la primera auténtica novela de amor. El amor surge como tema en la novela antes de ahora, naturalmente, pero no hay antes de d'Urfé una obra literaria de gran extensión cuyo objeto propio fuera el amor. Es ahora cuando el tema amoroso en la novela, lo mismo que en el drama, se convierte en motor de la acción y sigue siéndolo durante más de tres siglos [32]. La literatura épica y dramática es desde el Barroco fundamentalmente poesía amorosa; sólo en los últimos tiempos han sido perceptibles ciertos signos de un cambio. En el *Amadís* el amor gana ya la primacía al heroísmo, pero Céladon es el primer héroe amoroso en el sentido actual, el primer esclavo de su pasión, indefenso, antiheroico, el antepasado del Chevalier des Grieux y el antecesor de Werther.

La novela pastoril francesa del siglo XVII constituye la lectura de una época cansada; la sociedad agotada en las

[31] G. LANSON: *op. cit.*, p. 374.
[32] Cf. PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la litt. franç.*, IV, 1897, página 419.

guerras civiles descansa de sus fatigas leyendo las bellas y alambicadas conversaciones de los pastores enamorados. Pero tan pronto como se ha recobrado y las guerras de conquista de Luis XIV despiertan en ella nuevas ambiciones, comienza la reacción contra la novela preciosista, cuya repulsa va de la mano con los ataques al preciosismo por parte de Boileau y Molière. A la novela pastoril de d'Urfé siguen la novela heroica y la novela amorosa de La Calprenède y Mlle. de Scudéry, un género que enlaza con los hilos andrajosos de la novela de Amadís. La novela maneja de nuevo sucesos auténticos, describe países lejanos y pueblos extraños, y presenta *figuras importantes e impresionantes y caracteres que* imponen. Pero su heroísmo no consiste ya en la temeridad romántica de la novela caballeresca, sino en la estricta conciencia del deber de la tragedia de Corneille. La novela heroica de La Calprenède quería ser, como el drama cortesano, una escuela de energía y de magnanimidad; pero el mismo ideal humano y la misma ética trágico-heroica de Corneille se expresaban también en *La Princesse de Clèves,* de Mme. de La Fayette. También aquí se trataba del conflicto entre el honor y la pasión, y también aquí el deber vencía al amor. Nos encontramos por todas partes, en este tiempo impulsado al heroísmo, con el mismo análisis claro de los motivos de la voluntad, con idéntica disección racionalista de la pasión, con la misma estricta dialéctica de las ideas morales. Tal vez se encuentra aquí y allá en Mme. de La Fayette un rasgo más íntimo, un matiz más personal, un aspecto más ágil del desarrollo de los sentimientos, pero incluso en ella todo parece movido por la aguda luz de la conciencia y de la razón analítica. Los amantes no están ni un momento indefensos ante su pasión, no son incurables, ni perdidos irremisiblemente, como René y Werther, e incluso ya Des Grieux y Saint Preux.

Pero junto a estas formas bucólico-idílicas y heroico-amorosas hay también en el siglo XVII ciertos fenómenos que anuncian la novela burguesa posterior. Hay, sobre todo, la novela picaresca, que se diferencia de los tipos

mundanos principalmente por la realidad cotidiana de sus temas y por su preferencia por los bajos fondos de la vida. *Gil Blas* y *El Diablo Cojuelo* pertenecen todavía a este género, e incluso en las novelas de Stendhal y Balzac ciertos rasgos recuerdan todavía el mosaico colorista de los cuadros de la vida picaresca. En el siglo XVII se leen aún durante mucho tiempo novelas preciosistas, se leen incluso hasta bien entrado el siglo XVIII, pero no se escribe ya ninguna a partir de 1660, aproximadamente [33]. El estilo ingenioso, rebuscado y aristocráticamente afectado cede el paso a un tono más natural y más burgués. Furetière llama ya expresamente *roman bourgeois* a su novela antiheroica y antirromántica, escrita a la manera picaresca. Esta designación, sin embargo, se justifica sólo por los temas descritos, pues la obra es todavía una mera yuxtaposición de episodios, bocetos y caricaturas, e incluso con una forma que no conoce la concentrada acción "dramática" de la novela moderna, que gira en torno al destino de una figura principal y absorbe totalmente el interés del lector.

La novela, que en el siglo XVII representa una forma de menos valor y en muchos aspectos reaccionaria a pesar de su popularidad, se convierte en el siglo XVIII en el género predominante, al que no sólo pertenecen las obras literarias más significativas, sino en el que tiene lugar la más importante evolución literaria realmente progresista. El siglo XVIII es la época de la novela realmente porque es una época de psicología. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclos, Diderot, Rousseau rezuman observaciones psicológicas, y Marivaux está poseído ni más ni menos que de una manía por la psicología; explica, analiza y comenta sin descanso la actitud espiritual de sus personajes. Toda manifestación vital es para él motivo de consideraciones psicológicas, y no perdona ocasión de desnudar a sus personajes. La psicología de Marivaux y sus contemporáneos, sobre todo Prévost, es mucho más rica, más sutil y más personal de lo que lo era la psico-

33 *Ibid.*, IV, p. 459; V, p. 550.

logía del siglo XVII; los caracteres pierden en estos autores mucha de su antigua estereotipación, se vuelven más complicados, más contradictorios, y hacen aparecer la pintura de caracteres de la literatura clásica un poco esquemática a pesar de toda su agudeza. El mismo Lesage nos da todavía casi exclusivamente tipos, gente excéntrica y caricaturas; hasta Marivaux y Prévost no tenemos ante nosotros auténticos retratos con perfiles desdibujados y con los colores borrosos y amortiguados de la vida. En resumen, si hay una línea que separe la novela moderna de la antigua, esa línea pasa por aquí. De ahora en adelante la novela es historia espiritual, análisis psicológico, autoaclaración; hasta aquí era la representación de acontecimientos externos y de procesos anímicos tal como se reflejaban en acciones concretas.

Naturalmente, Marivaux y Prévost se mueven también todavía dentro de los límites de la psicología analítica y racionalista del siglo XVII, y están propiamente más cerca de Racine y La Rochefoucauld que de los grandes novelistas del siglo XIX. Ellos aún, como los moralistas y dramaturgos de la época clásica, descomponen los personajes en sus ingredientes y los desarrollan a partir de un principio psicológico abstracto en lugar de desarrollarlos a partir de la totalidad de la vida en que se encuentran. El paso decisivo hacia esta psicología impresionista indirectamente descriptiva, desdibujadamente pictórica, no se dará hasta el siglo XIX, creándose con ello un concepto de la verosimilitud psicológica que deja anticuada toda la literatura anterior. Con todo, lo que aparece como moderno en los escritores del siglo XVIII es la desheroización y la humanización de sus héroes. Acortan su talla y los acercan más a nosotros; en esto consiste el progreso esencial del naturalismo psicológico desde la descripción del amor en Racine. Prévost muestra ya el reverso de las grandes pasiones, sobre todo la humillante y vergonzosa situación del enamoramiento para un hombre. El amor es otra vez una desgracia, una enfermedad, una afrenta, como antaño en los poetas latinos. Evoluciona hacia el *amour-passion* de Stendhal y adopta los rasgos patológi-

cos que caracterizarán la poesía amorosa del siglo XIX. Marivaux no conoce todavía la fuerza del amor que cae sobre sus víctimas como un animal feroz y no las suelta; pero en Prévost el amor ha tomado ya posesión de las almas. La era del amor caballeresco ha tocado a su fin; comienza la lucha contra el matrimonio desigual. La degradación del amor sirve entonces como mecanismo de defensa social. La estabilidad de la sociedad feudal de la Edad Media e incluso la de la sociedad cortesana del siglo XVII no habían sido amenazadas todavía por el peligro del amor; no necesitaban aún semejante mecanismo de defensa contra los excesos de los hijos pródigos. Pero ahora, cuando las fronteras entre las castas sociales son traspasadas cada vez más frecuentemente, y no sólo la nobleza, sino también la burguesía tiene que defender una posición social privilegiada, comienza la excomunión del desordenado y desbordante amor pasional que amenaza el orden social existente, y surge una literatura que conduce finalmente a *La dama de las camelias* y a nuestras películas de Greta Garbo. Prévost es indudablemente aún el instrumento inconsciente del conservadurismo, al que Dumas hijo sirve ya conscientemente y con plena convicción.

El exhibicionismo de Rousseau se anuncia ya en *Manon Lescaut,* de Prévost. El héroe de la novela no se avergüenza lo más mínimo de la descripción de su poco glorioso amor y muestra un placer masoquista en la confesión de su falta de carácter. La preferencia por tales figuras, "mezcla de bajeza y grandeza, despreciables y estimables", como Lessing dirá refiriéndose a Werther, se muestra por lo demás ya en Marivaux. El creador de *La Vie de Marianne* conoce ya las pequeñas debilidades incluso de las grandes almas y pinta no sólo a su M. de Climal como una naturaleza en la que se mezclan rasgos atractivos y repulsivos, sino que describe también a su heroína como un personaje del que uno no sabe qué decir. Es una muchacha honesta y sincera, pero no es tan imprudente como para decir o hacer algo que pueda perjudicarla. Conoce sus triunfos y sabe aprovecharlos.

Marivaux es el representante típico de un período de transición y transformación. Como novelista se adhiere por completo a la dirección progresista burguesa, pero como comediógrafo reviste sus observaciones psicológicas todavía con las viejas formas de las obras de intriga. La novedad, sin embargo, está en que el amor, que hasta ahora desempeñaba siempre en la comedia un papel accesorio, pasa al centro de la acción [34], y, con la conquista de esta última posición importante, completa su entrada triunfal en la nueva literatura; esta evolución hay que agradecerla a la circunstancia de que ahora también las figuras de la comedia se tornan más complicadas, y el amor mismo adquiere una figura tan distinta que los cómicos rasgos que tenía en la comedia en nada perjudican a su seriedad y a su sublimidad. Pero es nuevo sobre todo en Marivaux como escritor de comedias el afán de describir a sus personajes como socialmente condicionados y dirigidos por la dinámica directa de su situación social [35]. Pues así como en las figuras de Molière, si bien están enamoradas, no es su enamoramiento el motivo en torno al que giran las obras, así también es evidente el condicionamiento social de su naturaleza, pero nunca es éste el origen del conflicto dramático. En *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, por el contrario, toda la acción se mueve en torno a un juego con las apariencias sociales, es decir, en torno a la cuestión de si las figuras principales son efectivamente los criados, de lo que se han disfrazado, o lo son los señores, que encubren serlo.

A Marivaux se le ha comparado frecuentemente con Watteau, y la semejanza de su elocución ingeniosa y picante sugiere efectivamente la comparación. Pero ambos nos sitúan ante el mismo problema sociológico-artístico, pues, aunque ambos se expresan en la más completa consonancia con las formas mantenidas por los convencionalismos de la buena sociedad, sin embargo, ninguno de

[34] ÉMILE FAGUET: *Dixhuitième siècle*, 1890, p. 123.
[35] ARTHUR ELÖSSER: *Das bürgerliche Drama*, 1898, p. 65

los dos alcanza el éxito que debería esperarse. Watteau fue durante su vida realmente estimado por pocos, y Marivaux, como es sabido, fracasó repetidas veces con sus obras. Los contemporáneos encontraban su lenguaje complicado, rebuscado y oscuro, y calificaban de *marivaudage* su diálogo brillante, chispeante y saltarín, lo cual no se estimaba ciertamente como una aprobación, aunque con razón afirma Sainte-Beuve que no es una bagatela el que el nombre de un escritor se convierta en dicho corriente. Y si se quiere dar con respecto a Marivaux la explicación —que no es tal explicación— de que era demasiado grande para su tiempo y que el gran arte "va contra los instintos de los hombres", semejante explicación no es válida para Marivaux, que no fue un gran escritor. Ambos eran los representantes de una época de transición y no fueron comprendidos, pero esto no tenía relación alguna con su categoría artística, sino que era efecto de su papel histórico de antecesores y precursores. Artistas de esta clase no encuentran nunca un público adecuado. Sus contemporáneos no los comprenden todavía, la generación inmediata disfruta sus ideas artísticas habitualmente en la forma diluida de los epígonos, y las generaciones ulteriores, que saben tal vez apreciar sus obras, apenas pueden salvar la distancia histórica en que se les muestran. Así, tanto Watteau como Marivaux no son descubiertos hasta el siglo XIX, por un gusto educado por el Impresionismo, en una época en que su arte está en lo temático pasado de moda hace mucho tiempo.

El Rococó no es un arte regio, como lo era el Barroco, sino un arte de la aristocracia y de la alta clase media. Los patronos privados desplazan a los reyes y a las ciudades de la actividad constructora, y en vez de castillos y palacios se construyen *hôtels* y *petites maisons;* al frío mármol y al pesado bronce de las estancias solemnes se prefieren la intimidad y la gracia de los *cabinets* y *boudoirs;* el colorido serio y solemne, el castaño y la púrpura, el azul oscuro y el oro se sustituyen por los claros colores al pastel, por el gris y el plata, el verde

reseda y el rosa. El Rococó gana, en oposición al arte de la Regencia, en preciosismo y elegancia, en atractivo juguetón y caprichoso, pero al mismo tiempo en ternura e intimidad también; evoluciona, por un lado, hacia el arte mundano por excelencia, pero, por otro, se acerca al gusto burgués por las formas diminutas. Es un arte decorativo virtuosista, picante, delicado, nervioso, que sustituye al Barroco macizo, estatuario y realistamente espacioso; sin embargo, basta pensar en artistas como La Tour o Fragonard para recordar que la fluidez, la facilidad y la elocuencia graciosa de este arte son, al mismo tiempo, un triunfo de la observación y la representación naturalistas. Comparado con las visiones violentas y excitadas del Barroco, que inundan tumultuosamente los límites de la existencia normal, todo lo que engendra el Rococó da la impresión de débil, nimio y frívolo, pero no hay ningún maestro del Barroco que maneje el pincel con tanta facilidad y seguridad como el Tiépolo, Piazzetta o Guardi. El Rococó representa la última fase de la evolución que arranca del Renacimiento y lleva a la victoria el principio dinámico, liberador y disolvente con que comenzó esta evolución y que constantemente se había pronunciado contra el principio de la estática, de lo convencional y de lo normativo. Pero hasta el Rococó no se impone la voluntad artística del Renacimiento de manera definitiva; con ella consigue la representación objetiva de las cosas aquella exactitud y aquella facilidad que el naturalismo moderno se ha impuesto como meta.

El arte burgués que comienza después del Rococó y en parte a la mitad de él es ya algo esencialmente nuevo, completamente distinto del Renacimiento y de los períodos artísticos inmediatamente subsiguientes. Con él comienza nuestra época cultural presente, la cual está condicionada por la ideología democrática y por el subjetivismo, y se relaciona inmediatamente, desde el punto de vista histórico evolutivo, con las culturas de minorías del Renacimiento, del Barroco y del Rococó, pero se opone a ellas en sus principios. Las antinomias del Renacimiento

y de los estilos artísticos dependientes de él, la antítesis del rigorismo formal y del antiformalismo naturalista, de la tectónica y de la disolución pictórica, de la estática y de la dinámica, son sustituidas ahora por el antagonismo entre racionalismo y sentimentalismo, materialismo y espiritualismo, clasicismo y romanticismo. Las anteriores antítesis pierden en gran parte su sentido, pues ambos órdenes de conquistas artísticas del período renacentista se han hecho indispensables; la precisión naturalista de la representación resulta tan natural como la armonía en la composición de los elementos en una pintura. La verdadera cuestión ahora es si se da la preferencia al intelecto o al *sentimiento*, al mundo *objetivo* o al *yo*, a la reflexión o a la intuición. El mismo Rococó prepara la nueva alternativa en la que se descompone el clasicismo del Barroco tardío, y con su estilo pictórico, con su receptibilidad pintoresca y su técnica impresionista crea un instrumento que es mucho más adecuado a la expresión del sentimiento del arte burgués que al idioma del Renacimiento y del Barroco. La misma capacidad expresiva de este instrumento conduce a la disolución del Rococó, que propiamente está en la más aguda oposición al sentimentalismo y al irracionalismo. Sin esta dialéctica de los medios y las intenciones originales, que se desarrollan más o menos automáticamente, es imposible comprender el sentido del Rococó; hasta que no se le considera como resultado de esta antítesis que corresponde al antagonismo de la sociedad contemporánea y que lo hace mediador entre el Barroco cortesano y el prerromanticismo burgués, *no se hace justicia a su compleja naturaleza.*

La cultura epicúrea del Rococó, con su sensualismo y su esteticismo, está entre el estilo ceremonial del Barroco y el lirismo romántico. La nobleza cortesana glorificaba todavía bajo Luis XIV un ideal de vida heroico y racional, aunque en realidad no vivía en su mayor parte sino para sus placeres. La misma nobleza profesa bajo Luis XV un hedonismo que corresponde también al concepto del mundo y al tono de vida de la rica burguesía. La ex-

presión de Talleyrand —"Quien no ha vivido antes de 1789 no conoce la dulzura de la vida"— puede darnos una idea de la existencia que llevaban estas clases sociales. Por "dulzura de la vida" se entiende, naturalmente, "la dulzura de las mujeres"; ellas son, como en toda cultura epicúrea, la diversión preferida. El amor ha perdido tanto su "saludable" impulsividad como su dramático apasionamiento; se ha hecho refinado, divertido, dócil, y ha pasado de ser una pasión a ser una costumbre. Se quiere siempre y sobre todo ver desnudos; el desnudo viene a ser el tema preferido de las artes plásticas. Donde quiera que se mire, en los frescos de las estancias palaciegas, en los gobelinos de los salones, en las pinturas de los *boudoirs*, en los grabados de los libros, en los grupos de porcelana y en las figuras de bronce de las chimeneas, se ven por todas partes mujeres desnudas, turgentes muslos y caderas, senos al aire, brazos y piernas en abrazo estrecho, mujeres con hombres, y mujeres con mujeres, en variaciones sin número y repeticiones sin fin. El desnudo en el arte se ha hecho tan habitual que las "ingenuas" de Greuze producen una impresión erótica simplemente porque están vestidas otra vez. El mismo ideal de belleza femenina ha cambiado y se ha hecho más picante, más refinado. En el período Barroco se preferían todavía mujeres maduras y exuberantes; ahora se pintan delicadas muchachas y frecuentemente casi niñas todavía. El Rococó es un arte erótico destinado a epicúreos ricos y gastados, es un medio para elevar la capacidad de disfrute incluso allí donde la naturaleza ha puesto un límite al placer. Hasta la llegada del arte de las clases medias, con el clasicismo y el romanticismo de David, de Géricault y Delacroix, no se pone otra vez de moda el tipo de mujer madura "normal".

El Rococó desarrolla una forma extrema de "el arte por el arte"; su culto sensual de la belleza, despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidado y melodioso, sobrepasan todo alejandrinismo. Su "el arte por el arte" es hasta cierto punto más auténtico y más espontáneo que el del si-

glo XIX, pues no es un mero programa ni una mera exigencia, sino la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que quiere descansar en el arte. El Rococó representa la última fase de una cultura social en la que el principio de la belleza predomina de manera absoluta y en la cual lo "bello" y "artístico" son todavía sinónimos. En la obra de Watteau, de Rameau y de Marivaux, e incluso en la de Fragonard, Chardin y Mozart, todo es "bello" y "melodioso". En Beethoven, David y Delacroix ya no ocurre así; el arte se vuelve activo, combativo, y el afán por lo expresivo viola la forma. Pero el Rococó es también el último estilo universal del Occidente; estilo que no sólo tiene validez general y que se mueve en todos los países de Europa dentro de un sistema uniforme, sino universal también en el sentido de que es bien común de todos los artistas bien dotados y puede ser aceptado por ellos sin oposición. Después del Rococó no hay canon formal alguno, ya no hay una dirección estilística de validez general semejante. Desde el siglo XIX la voluntad individual de cada artista se hace tan personal que el artista tiene que luchar por conseguir sus propios medios de expresión y ya no es capaz de mantenerse en soluciones fijas y preparadas de antemano; toda forma previamente existente le parece una traba en vez de una ayuda. El Impresionismo, es cierto, alcanza de nuevo validez universal, pero también la relación individual del artista con este estilo no carece de problemas, y no hay una fórmula impresionista en el sentido del Rococó. En la segunda mitad del siglo XVIII se ha realizado una transformación revolucionaria. La aparición de la burguesía moderna con su individualismo y su pasión por la originalidad ha suprimido la idea del estilo como comunidad espiritual consciente y deliberada, y ha dado el sentido actual a la idea de la propiedad intelectual.

Boucher es el hombre más importante en relación con el origen de las fórmulas del Rococó y de aquella técnica virtuosista que da al arte de un Fragonard y de un Guardi una seguridad en la ejecución que parece propia de

un sonámbulo. El es el representante individualmente insignificante de un convencionalismo insólitamente significativo y *representa* este convencionalismo de manera tan perfecta que adquiere una influencia que ningún artista había podido igualar desde Le Brun. Es el maestro inigualable del género erótico, del género pictórico más buscado por los *fermiers généraux,* por los *nouveaux riches* y los círculos liberales cortesanos, y el creador de aquella mitología galante que, junto a las *fêtes galantes* de Watteau, contiene los temas más importantes de la pintura del Rococó. Lleva los motivos eróticos de la pintura a las artes gráficas y a todo el arte industrial y hace de la "peinture des seins et des culs" un estilo nacional. Naturalmente, no es en absoluto la totalidad de la Francia entendida en arte la que ve en Boucher su pintor; hay ya en el país una burguesía media ilustrada que tiene hace tiempo opinión propia en la literatura, y que ahora ya sigue también en arte su propio camino. Greuze y Chardin pintan sus cuadros didácticos y realistas para este público. Naturalmente, no sólo tienen sus clientes en la clase media, sino también en los círculos que pertenecen al público de Boucher y Fragonard. El mismo Fragonard se rige frecuentemente por el gusto que los pintores burgueses tratan de complacer, y aun en Boucher se encuentran temas que están muy cerca del mundo de estos pintores. Su *Desayuno,* de El Louvre, por ejemplo, puede ser clasificado como escena de la vida burguesa, e incluso de la vida de la alta burguesía; en cualquier caso, se trata ya de pintura de género y no ceremonial.

La ruptura con el Rococó se ha realizado en la segunda mitad del siglo; la fisura entre el arte de las clases superiores y el de las clases medias es evidente. La pintura de Greuze señala el comienzo no sólo de un nuevo sentimiento de la vida y de una moral nueva, sino también de un nuevo gusto —si se quiere, de un "mal gusto"— en el arte. Sus sentimentales escenas familiares, con padres que maldicen o bendicen, con hijos pródigos o hijos buenos y agradecidos, son del mismo valor pictórico. No poseen originalidad en la composición, ni fuerza en

el dibujo, ni atractivo en el color, y tienen además un pulimento desagradable en su técnica. Dan la impresión de fríos y vacíos, a pesar de su exagerado patetismo; de falsedad, a pesar de la emoción que aparentan. Son intereses casi meramente extra-artísticos los que tratan de complacer, y describen sus nada pictóricos asuntos —la mayor parte de las veces puramente narrativos— de manera completamente burda, sin perspectiva y ópticamente inexpresiva. Diderot ensalza en ellos el que representan lances que contienen en germen novelas enteras[36], pero se podría afirmar quizá con más razón que no contienen nada que una narración no pudiera contener. Son pintura "literaria" en el mal sentido de la palabra, trivial, pintura anecdótica moralizante, y, como tal, prototipo de la más inartística producción del siglo XIX. Pero no son en absoluto tan faltos de gusto a causa de su "carácter burgués", aunque el cambio en los grupos dirigentes del gusto está relacionado, naturalmente, con un derrumbamiento de las viejas tablas de valores contrastadas, aunque esquematizadas. Los cuadros de Chardin, a pesar de su vulgaridad burguesa, pertenecen a lo mejor que ha producido el arte del siglo XVIII. Y son arte burgués mucho más auténtico y sincero que las obras de Greuze, las cuales, con su cliché del pueblo sencillo y casto, su apoteosis de la familia burguesa y su idealización de la joven ingenua, son más bien la expresión de los sentimientos e ideas de las clases superiores que de los de las clases medias y bajas. La significación histórica de Greuze, a pesar de esto, no es menor que la de Chardin; en la lucha contra el Rococó de la aristocracia y de la alta burguesía sus armas demostraron ser tan eficaces como las que más. Diderot puede haberle sobrevalorado como artista, pero el valor políticamente propagandista de su pintura lo estima en su justa medida. Era consciente en todo caso de que "el arte por el arte" del Rococó estaba aquí puesto en entredicho, y cuando afirmaba que el cometido del arte es "ensalzar

[36] DIDEROT: *Oeuvres*, 1821, VIII, p. 243.

la virtud y denigrar el vicio", cuando quería hacer del arte —la gran celestina— una institutriz para la virtud, cuando condenaba a Boucher y Vanloo por su artificialidad, por su habilidad manual vacía, fácil, irreflexiva, por su libertinaje, pensaba siempre en el "castigo de los tiranos", o, más concretamente, en la introducción de la burguesía en el arte, para conducirla por este camino a un lugar ventajoso. Su cruzada contra el arte del Rococó era sólo una etapa en la historia de la Revolución, que estaba ya en marcha.

2

EL NUEVO PUBLICO LECTOR

La dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista. De aquí arranca el gran movimiento romántico a mediados del siglo, pero también aquí recibe la Ilustración su impulso definitivo. Los escritores franceses de la época descubren en las instituciones inglesas el compendio del progreso y construyen en torno al liberalismo inglés una leyenda que sólo parcialmente corresponde a la realidad. El desplazamiento de Francia como portadora de la cultura y su sustitución por Inglaterra van de la mano con la decadencia de la monarquía francesa como poder europeo hegemónico. Así a la historia del siglo XVIII le da su sello el encumbramiento de Inglaterra tanto en el terreno de la política como en el del arte y en el de las ciencias. La decadencia de la autoridad real, que en Francia trajo como consecuencia su ocaso, se convirtió en una fuente de poder en Inglaterra, donde las clases emprendedoras, comprendiendo y adaptándose a la tendencia del desarrollo económico, estaban preparadas para asumir el poder. El Parlamento, que es ahora la expresión de la voluntad política liberal de estas clases y su arma más poderosa contra el absolutismo, sostiene a los Tudor todavía en su lucha contra la nobleza feudal, contra el enemigo exterior y contra la Iglesia Romana, después que las clases medias comerciantes e industriales representadas en el Parlamento, lo mismo que la nobleza liberal interesada en las actividades comerciales de la burguesía, han reconocido en esta lucha una conveniencia para sus propios intereses. Hasta finales del siglo XVI existía entre la monarquía y estas clases sociales una estrecha comunidad

de intereses. El capitalismo inglés se encontraba todavía en una fase primitiva y aventurera de su desarrollo, y los comerciantes se unían gustosamente a los favoritos de la corona para llevar a cabo comunes empresas de piratería. Los caminos se separan sólo cuando el capitalismo comenzó a seguir métodos más racionalistas y la corona no necesitó ya la ayuda de la burguesía en su lucha contra la nobleza quebrantada. Los Estuardos, envalentonados por el ejemplo del absolutismo continental y esperando tener un aliado en el rey de Francia, perdieron frívolamente la lealtad de la clase media y el apoyo del Parlamento, rehabilitaron la antigua nobleza feudal convirtiéndola en nobleza cortesana y establecieron un nuevo predominio para esta clase social, con la que estaban ligados por sentimientos más fuertes e intereses más permanentes que con los camaradas de lucha de sus predecesores, procedentes de las filas de la burguesía y de la nobleza liberal. Hasta 1640 disfrutó la nobleza feudal de considerables privilegios, y *el Estado no sólo se cuidó* de la continuación de los latifundios, sino que buscó asegurar a los grandes propietarios de tierras una parte en el provecho de las grandes empresas capitalistas a través de monopolios y de otras formas de proteccionismo. Y esta práctica precisamente se convirtió en algo fatal para el sistema. Las clases sociales económicamente productoras no estaban dispuestas en modo alguno a repartir sus beneficios con los favoritos de la corona y protestaron contra el intervencionismo en nombre de la libertad y de la justicia, para seguir todavía con esta consigna en los labios cuando ellos mismos se habían convertido ya en beneficiarios de los privilegios económicos.

Apenas hay —como hace notar Tocqueville— una cuestión relativa a la vida política que no esté relacionada con la exigencia o la concesión de impuestos. Estas cuestiones predominaron en la vida pública en todo momento en Inglaterra desde la Edad Media y se convirtieron en el siglo XVII en motivo inmediato de los movimientos revolucionarios. La misma burguesía que concedió

impuestos a los Tudor sin resistencia alguna, y que en los años de la guerra civil estaba dispuesta a sostenerlos en mayor medida, los denegó a Carlos I por su política reaccionaria, perjudicial para la clase media. Cuando Jacobo II, una generación más tarde, llamó en su auxilio al municipio de la ciudad de Londres contra Guillermo de Orange, los ciudadanos de Londres le negaron su ayuda y prefirieron poner a disposición del intruso los medios necesarios para conseguir el triunfo. Con esto comenzó aquella alianza entre la monarquía y las clases comerciantes que aseguró en Inglaterra la victoria del capitalismo y la continuación de la monarquía [37]. Los restos del feudalismo, de los que Francia sólo un siglo más tarde pudo verse desembarazada, fueron destruidos en Inglaterra ya en el período revolucionario, entre 1640 y 1660; pero la revolución era aquí como allí una lucha de clases en la que las clases que estaban ligadas al capital defendían sobre todo sus intereses económicos contra el absolutismo, la mera propiedad territorial y la Iglesia [38]. La gran lucha que dominó la vida política de los siglos XVII y XVIII se desenvolvía en Inglaterra entre la corona y la nobleza cortesana, de una parte, y las clases interesadas en el capitalismo, de otra, pero en realidad estaban enfrentados tres grupos distintos, económicamente antagonistas: los grandes latifundistas, la burguesía coligada con la nobleza de ideas capitalistas, y los ya de por sí muy complejos grupos de pequeños industriales, jornaleros de las ciudades y campesinos. Pero de esta última categoría no se hablaba demasiado en el siglo XVIII ni en el Parlamento ni en la literatura.

El Parlamento que se congregó después de 1688 no era, en modo alguno, una "representación del pueblo" en el sentido que hoy damos a la expresión. Su tarea consistía en la implantación del capitalismo sobre las ruinas del orden feudal y en la estabilización del predo-

[37] PAUL MANTOUX: *La Révolution industrielle au XVIII^e siècle*, 1906, p. 78.

[38] *The English Revolution, 1640. Three Essays,* ed. por Christopher Hill, 1940, p. 9.

minio del elemento económicamente productivo sobre las clases parasitarias, simpatizantes con el absolutismo y con la jerarquía eclesiástica. *La revolución no tuvo como* consecuencia una nueva distribución de la propiedad económica, pero creó el derecho a la libertad, que benefició finalmente a toda la nación y a todo el mundo civilizado. Pues incluso aunque estos derechos al principio sólo podían usarse de manera imperfecta, significaban, sin embargo, el fin del poder real absoluto y el principio de una evolución que llevaba en sí el germen de la democracia. El Parlamento quería, sobre todo, ejercer una influencia conservadora, esto es, crear unas condiciones en las que las elecciones siguieran dependiendo de la propiedad territorial económicamente orientada y del capital comercial aliado con ella. El antagonismo entre los *whigs* y los *tories* era, dentro de la comunidad de intereses de las clases representadas en el Parlamento, un conflicto de segundo orden. Fuera el que fuera de los dos partidos el que llevara el timón, la vida política estaba dirigida por la aristocracia, que influía en las elecciones de manera definitiva y hacía a la burguesía satélite suyo. Cuando el poder pasaba de los *tories* a los *whigs*, el cambio significaba simplemente que la administración favorecía al comercialismo y a los disidentes con preferencia al mero latifundismo y a la Iglesia anglicana; pero el gobierno parlamentario era antes y después predominio de una oligarquía. Los *whigs* deseaban tan poco un Parlamento sin monarquía y sin privilegios nobiliarios como los *tories* una monarquía sin Parlamento. Ninguno de ellos imaginaba el Parlamento como una corporación de representación popular; lo consideraban solamente como la garantía de sus privilegios contra la corona. Y el Parlamento mantuvo durante todo el siglo XVIII este carácter clasicista. El país estuvo gobernado alternativamente por un par de docenas de familias *whigs* y *tories*, que, con sus primogénitos en la Cámara de los Lores y sus otros hijos en los Comunes, monopolizaron la política. Dos tercios de los miembros del Parlamento eran de simple nombramiento, y el resto era elegido por no

más de 160.000 electores, cuyos votos, además, podían en parte comprarse. El censo, que ligaba el derecho a la elección principalmente a una renta proveniente de la propiedad territorial, aseguraba de antemano el dominio del Parlamento a las clases terratenientes. Pero, a pesar de la limitación en el derecho de elección, de la compra de votos y de la corrupción de los miembros del Parlamento, Inglaterra era ya en el siglo XVIII una nación moderna que se había ido liberando gradualmente de los restos de la Edad Media. Sus ciudadanos disfrutaban positivamente de una libertad personal desconocida todavía en el resto de Europa; y los mismos privilegios sociales, que se apoyaban aquí en la posesión de tierras y no, como en Francia, en místicos derechos de nacimiento [39], eran más aptos para reconciliar a las clases bajas con las ya de por sí más elásticas diferencias de clase.

El orden social inglés del siglo XVIII ha sido comparado frecuentemente con la situación existente en Roma en el último período de la República; sin embargo, el hecho de que la articulación de la sociedad romana con su clase de senadores, sus "equites" y sus plebeyos se repita en Inglaterra hasta cierto punto en las categorías de la aristocracia parlamentaria, la gente adinerada y los "pobres", apenas es digno en sí de tenerse en cuenta, pues esta trimembración es un rasgo característico de toda sociedad desarrollada y todavía no nivelada. Lo que presta significación especial al paralelo entre Inglaterra y Roma es la aparición de la aristocracia como clase dominante en el Parlamento y la completa fluidez de fronteras entre patricios y capitalistas. Pero las relaciones de estas clases con la plebe son bastante diferentes en los dos pueblos. Efectivamente, en los autores latinos de la época aparecen las alusiones a los pobres tan escasamente como en los escritores ingleses del siglo XVIII [40]; pero mientras el proletariado ocupa constantemente en Roma

[39] R. H. GRETTON: *The English Middle Class*, 1917, p. 209.
[40] W. WARDE FOWLER: *Social Life at Rome in the Age of Cicero*, 1922, pp. 26 ss. J. L. y B. HAMMOND: *The Village Labourer (1760-1832)*, 1920, pp. 306-07.

la atención pública, en la política inglesa no desempeña casi absolutamente ningún papel. Otra peculiaridad que diferencia la sociedad inglesa de la romana —y no sólo de la romana— es que la nobleza, que en semejantes condiciones se empobrece, incrementa en Inglaterra su riqueza y sigue siendo la clase adinerada [41]. La sabiduría política de la clase predominante en este país se muestra en que no sólo permite a la burguesía obtener beneficios y los obtiene con ella, sino que renuncia espontáneamente a los privilegios fiscales, que fueron los que la aristocracia francesa retuvo más tenazmente [42]. En Francia pagaba impuestos solamente la gente pobre; en Inglaterra únicamente los pagaban los ricos [43]; con ello la situación de los pobres no se mejoraba ciertamente de manera esencial, pero la hacienda sigue en equilibrio y el privilegio más irritante de la nobleza desaparece. En Inglaterra el poder está en manos de una aristocracia comercial que, desde luego, no piensa ni siente de manera más humana que la aristocracia en general, pero que, gracias a su experiencia comercial, tiene más sentido de la realidad y comprende oportunamente que sus intereses son idénticos a los del Estado.

La tendencia a la nivelación, general en la época, que no se detiene finalmente sino ante la diferencia entre ricos y pobres, adopta en Inglaterra formas más radicales que en parte alguna y crea aquí por vez primera modernas relaciones sociales basadas esencialmente en la propiedad. La falta de distancias entre los diferentes estratos de la jerarquía social se ve garantizada no sólo por una serie de pasos intermedios, sino también por la naturaleza indefinible de cada una de las categorías. La alta nobleza inglesa —la *nobility*— es efectivamente una nobleza hereditaria, pero el título de Par pasa siempre y sólo al hijo primogénito; los hijos menores apenas se distinguen de

41 A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, p. 146. J. AYNARD: *op. cit.*, página 341.

42 G. LEFEBVRE, G. GUYOT, PH. SAGNAC: *La Révolution franç.*, 1930, p. 21.

43 A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, pp. 174-75.

la pequeña nobleza ordinaria. Las fronteras que separan a la nobleza más baja de las clases inmediatamente inferiores son también flúidas. Originariamente la pequeña nobleza era idéntica a la nobleza campesina —la *squirearchy*—; sin embargo, gradualmente absorbió no sólo a las notabilidades locales, sino también a todos los elementos que por la propiedad o por la cultura se distinguían de los industriales, de los pequeños comerciantes y de los "pobres". Con esto el concepto de *gentleman* perdió toda significación legal y se hizo indefinido incluso como referencia a un determinado nivel de vida. El criterio de la pertenencia a la clase señorial se limitó cada vez más a la posesión de una misma cultura y a la solidaridad de los componentes en una determinada mentalidad. Esto explica sobre todo el notable fenómeno de que el tránsito del Rococó aristocrático al Romanticismo burgués no estuviese relacionado en Inglaterra con tan violentos estremecimientos de los valores culturales como en Francia o en Alemania.

La nivelación cultural se expresa en Inglaterra del modo más sorprendente en la formación de un nuevo y regular público lector, lo que significa un círculo relativamente amplio que compra y lee libros de manera regular y asegura de este modo a un cierto número de escritores una forma de vida independiente de obligaciones personales. La existencia de este público está condicionada sobre todo por la aparición de la burguesía acomodada, que rompe las prerrogativas culturales de la aristocracia y manifiesta por la litertura un vivo interés, constantemente creciente. Los nuevos fomentadores de la cultura no muestran ninguna personalidad individual que sea lo suficientemente rica y ambiciosa para poder actuar de mecenas, pero son lo bastante numerosos para garantizar al mantenimiento de los escritores la necesaria venta de libros. La objeción a la explicación de la existencia de este público por la presencia de una clase media influyente económica y políticamente, y el argumento de que la significación de la burguesía era ya efectiva en el siglo XVII, y, por lo tanto, su función de portadora de cultura en el XVIII no se

puede derivar simplemente de su realzada situación social[44], se pueden desvirtuar fácilmente. En el siglo XVII la cultura artística, sobre todo a consecuencia de los sentimientos puritanos de la burguesía, estaba limitada a la aristocracia cortesana. Los círculos no cortesanos abandonaron espontáneamente la función que habían desempeñado en la cultura isabelina; lo primero que tenían que hacer era conquistar de nuevo su puesto en la vida cultural, es decir, recorrer un camino que desde su elevación económica y social sólo podían seguir a cierta distancia. La prosperidad de la burguesía necesitaba acrecentarse y consolidarse primero para convertirse en la base de un caudillaje cultural.

Finalmente, la misma nobleza debía adoptar determinados aspectos de la concepción burguesa del mundo para formar con la burguesía una clase cultural uniforme y fortalecer lo suficiente el nuevo público lector, lo cual no pudo ocurrir hasta que no hubo comenzado su participación en la vida de negocios de la burguesía.

La antigua aristocracia cortesana no constituyó un público lector. Es verdad que de alguna manera se preocupaba por sus poetas, pero no los consideraba productores de bienes indispensables, sino servidores de cuyos servicios se puede prescindir incluso en determinadas circunstancias. Los soportaba más por razones de prestigio que en consideración al verdadero valor de sus obras. La lectura de libros no era a finales del siglo XVII un placer muy extendido; de la literatura no religiosa, que consistía en gran parte en historias de amor y de prodigios pasados de moda, no podía ocuparse sino la gente noble y desocupada, y los libros científicos no eran leídos más que por los eruditos. La educación literaria de la mujer, que en el siglo siguiente había de desempeñar un papel tan importante, era todavía muy imperfecta. Sabemos, por ejemplo, que la hija mayor de Milton no sabía escribir en absoluto, y que la mujer de Dryden, que por

44 HERBERT SCHÖFFLER: *Protestantismus und Literatur*, 1922, página 181.

otra parte procedía de una noble familia, luchaba desesperadamente por dominar la gramática y la ortografía de su lengua materna [45].

El único género de libros que en el siglo XVII y principios del XVIII tenía un público más amplio era la literatura de edificación religiosa; la literatura de diversión profana formaba sólo una parte insignificante de la producción [46]. El paso del público lector de los libros devotos a la amena literatura profana, que por otra parte hasta 1720 aproximadamente trataba principalmente temas morales y sólo más tarde comenzó a volverse a más triviales motivos, puede sólo indirectamente —a pesar de la hipótesis de Schöffler— [47] atribuirse a la politización de la Iglesia por Walpole y a la actividad ilustrada del clero anglicano. La política liberal y la actitud mundana del alto clero eran simplemente síntomas de la Ilustración, que, a su vez, no era otra cosa que la expresión ideológica de la disolución del feudalismo y de la arribada de las clases medias. Pero la demostración de que el clero protestante desempeñó tan importante [48] papel en la difusión de la literatura profana y en la educación del nuevo público lector es, sin embargo, uno de los frutos más importantes de la nueva sociología de la literatura. Sin la propaganda hecha desde el púlpito, las novelas de Defoe y Richardson apenas hubieran alcanzado la popularidad que les cupo.

Hacia la mitad del siglo el número de lectores crece a ojos vistas; aparecen cada vez más libros, que, a juzgar por la prosperidad del negocio de librería, debieron de encontrar compradores. Hacia el fin de siglo la lectura es ya una necesidad vital para las clases superiores, y la posesión de libros —como se ha hecho observar— es, en los círculos que Jane Austen describe, una cosa tan natural como sorprendente hubiera sido en el mundo

45 ALEXANDRE BELJAME: *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII^e siècle*, 1881, p. 122.

46 H. SCHÖFFLER: *op. cit.*, pp. 187-88.

47 *Ibid.*, p. 192.

48 *Ibid.*, pp. 59, 151 ss. y passim.

de Fielding [49]. De los medios culturales que hacen crecer el nuevo público lector, los más importantes —la gran invención de la época— son los periódicos, que vienen difundiéndose desde el principio del siglo. De ellos saca la burguesía su educación, tanto literaria como social, que en ambos casos está todavía regida por los preceptos de la aristocracia. También, por otra parte, la aristocracia ha cambiado mucho desde los días de su poder absoluto y ha aprendido la lección de la victoria del pensamiento urbano burgués sobre el cortesano. La tensión entre las formas de sentir y pensar de la aristocracia y de la burguesía continúa todavía existiendo largo tiempo, naturalmente. La mentalidad de la aristocracia, desaprensivamente intelectualista, escépticamente superior, no desaparece de un día para otro; por el contrario, se deja sentir reiteradamente en el estilo afectado y en la estoica filosofía moral de los periódicos burgueses.

En la literatura domina el gusto clasicista mucho más tiempo que en la prensa; aquí imperan el ingenio y la sutileza, las agudas ocurrencias y la técnica virtuosista. La claridad del pensamiento y la pureza de lenguaje, en la forma representada por los seguidores de Pope y por los *Wits*, imperan aquí hasta la mitad del siglo como cualidades literarias por excelencia. Por otra parte, nada es más típico del carácter de esta cultura todavía medio cortesana y medio burguesa que el sutil estrato intelectual de estos literatos y aficionados que pretenden diferenciarse de los comunes mortales por su educación clásica, su gusto descontentadizo y su ingenio juguetón y vanidoso. Cómo desaparecen luego estos intelectuales paulatinamente; cómo ciertas propiedades de su hábito intelectual se convierten en premisas naturales de la educación literaria, y otras, por el contrario, parecen tan ridículas; cómo, sobre todo, el ingenio juguetón es desplazado por el saludable sentido común, y la elegancia formal por el sentimiento directo, es cosa del desarrollo posterior y de la emancipación total del espíritu burgués en la literatura.

[49] A. S. COLLINS: *The Profession of Letters*, 1928, p. 38.

Finalmente cede completamente la tensión entre las dos direcciones, y la literatura burguesa no está ya en oposición a la que podría ser designada como cortesana. Naturalmente, con esto no cesa toda tensión y, por lo tanto, no predomina en la literatura en modo alguno un único y unánime gusto, Más bien se prepara una nueva oposición, una tensión entre la literatura de la minoría culta y la del común público lector, y se hacen perceptibles ya deslices del gusto en los que pueden reconocerse las debilidades de la literatura de entretenimiento posterior.

El *Tatler*, de Steele, que comienza a aparecer en 1709; el *Spectator*, de Addison, que ha de sustituirle dos años más tarde, y los "semanarios morales" que los siguen, son los primeros en crear los presupuestos de la literatura que salva la distancia entre el docto y el lector adocenado más o menos culto, entre el aristócrata de *bel esprit* y el sobrio burgués; esta literatura no es, por lo tanto, ni cortesana ni propiamente popular, y con su racionalismo estrecho, con su rigor moral y su ideal de respetabilidad está a medio camino entre la mentalidad aristocrático-caballeresca y la burguesa puritana. A través de estos periódicos, cuyas breves disertaciones pseudocientíficas y disquisiciones éticas constituyen la mejor introducción a la lectura de libros, comienza a acostumbrarse el público al disfrute regular de literatura seria; a través de ellas se convierte la lectura por primera vez en una costumbre y una necesidad de sectores de la sociedad relativamente amplios. Pero estas revistas son ya en sí producto de un desarrollo relacionado directamente con el cambio de la situación social del escritor. Después de la gloriosa Revolución, ya no es en la Corte donde los autores encuentran sus protectores; la Corte en el viejo sentido ha dejado de existir y no vuelve jamás a asumir su antigua función cultural[50]. El papel de los círculos cortesanos, como protectores de la literatura lo asumen

[50] G. M. TREVELYAN: *English Social History*, 1944, p. 338.

los partidos políticos y los gobiernos dependientes de la opinión pública. Bajo Guillermo III y Ana el poder está repartido entre los *tories* y los *whigs*, y ambos partidos, en consecuencia, tienen que mantener una continua lucha por la influencia política, lucha en la que no pueden renunciar a la propaganda a través de la literatura. Los propios escritores, quieran o no, han de encargarse de esta tarea, puesto que ya la vieja forma del patronato está a punto de desaparecer y el libre mercado de libros no puede todavía apoyarse en un público numeroso, y no hay fuera de la propaganda política una fuente de ingresos que ofrezca garantías. Así como Steele y Addison se convierten en periodistas que directa o indirectamente representan los intereses de los *whigs*, Defoe y Swift actúan como panfletistas políticos y persiguen también con sus novelas objetivos políticos. La idea de *l'art pour l'art*, si hubieran sido capaces de concebir semejante idea, hubiera sido para ellos una irresponsabilidad y una inmoralidad en sí. *Robinson Crusoe* es una novela con un propósito social pedagógico, y *Gulliver* es una sátira de actualidad crítico-social; ambas son, en el sentido estricto de la palabra, propaganda política y casi nada más que propaganda. No es probablemente la primera vez que nos encontramos ante literatura militante con inmediatos objetivos sociales, pero las "balas de cañón de papel" de Swift y sus contemporáneos hubieran sido inimaginables antes de la introducción de la libertad de prensa y de la discusión pública de las cuestiones políticas del momento. Ahora por primera vez surgen como fenómeno social regular los escritores que hacen de su pluma, según la necesidad, un arma útil y la alquilan al mejor postor.

La circunstancia de que ya no se enfrenten con un único poder compacto, sino con dos partidos distintos, les hace relativamente independientes, pues ahora pueden elegir un patrón más o menos correspondiente a sus inclinaciones [61]. Pero si los políticos los consideran sim-

61 A. BELJAME: *op. cit.*, pp. 236, 350.

plemente como aliados, esto es en la mayoría de los casos una ficción cuyo mantenimiento halaga y aprovecha a ambas partes. En lo que se refiere a los dos publicistas más grandes de la época, Defoe propugna en lo esencial sus auténticas convicciones, y, en el apasionamiento de Swift, por lo menos el odio es auténtico. El primero, un *whig*, es un profundo optimista; el otro, por el contrario, como puede comprenderse tratándose de un *tory* bajo Walpole, es un amargado pesimista; el primero proclama una filosofía de la vida puritano-burguesa basada en la fe en Dios y en el mundo; el otro exhibe una actitud para con la vida sarcásticamente superior, misantrópica y despectiva para con el mundo. Los dos campos políticos en que Inglaterra está dividida encuentran en ellos sus representantes literarios más caracterizados. Defoe es hijo de un carnicero londinense disidente; el puritanismo reprimido pero inflexible de su padre asoma en sus escritos. El mismo tuvo que sufrir bajo el dominio *tory* inspirado por el alto clero. La victoria de los *whigs* reivindica finalmente las esperanzas de la gente de su clase y de sus correligionarios, y el sentido optimista de la vida de esta burguesía encuentra expresión a través de él por primera vez en la literatura profana. Robinsón Crusoe, el hombre que abandonado a sus propios recursos domina la naturaleza rebelde y crea de la nada bienestar, seguridad, orden, ley y moral, es el representante típico de la clase media. La historia de su aventura es un himno continuado a la diligencia, a la perseverancia, al ingenio, al saludable buen sentido que vence todas las dificultades, en suma, a las virtudes prácticas burguesas; es el credo de una clase social ambiciosa consciente de su fuerza, y al mismo tiempo el programa de una nación joven, emprendedora, dispuesta al dominio mundial. Swift ve solamente el reverso de todo esto; no sólo porque de antemano lo mira desde otra posición social, sino también porque ha perdido ya la ingenua fe de Defoe. Es uno de los primeros en sufrir la desilusión del período de la Ilustración y conforma su experiencia al Super-Cándido

de la época. Pertenece a esos espíritus en los que el odio obra de manera genial y ve las cosas que otros no pueden ver porque odia mejor que otros y porque, como escribe a Pope, él quiere atormentar al mundo y no divertirlo. Y así se convierte en el autor del libro más cruel de un siglo que, a pesar de su humanidad y su sentimiento, no es escaso en libros crueles. Apenas se puede imaginar nada más opuesto al filantrópico *Robinson* que esta segunda gran "novela para jóvenes", cuya crueldad sólo es superada tal vez por el *Don Quijote,* el tercer ejemplo clásico del género. A pesar de esto, hay determinados rasgos que son comunes al *Gulliver* y al *Robinson.* Sobre todo, ambas obras tienen su origen histórico-literario en aquellas fantásticas novelas de viajes y utópicas historias maravillosas, tan del gusto del Renacimiento, cuyos representantes más conocidos son Cyrano de Bergerac, Campanella y Tomás Moro. Pero, además, giran también en torno a los mismos problemas filosóficos, es decir, en torno a la cuestión del origen y el valor de la cultura humana. Sólo en un período en el que los fundamentos sociales de la civilización se han vuelto vacilantes pueden estos problemas ser tan trascendentales como lo eran para Defoe y Swift, y sólo bajo la presión inmediata de un cambio de clase en la dirección de la cultura era posible formular de manera tan aguda la idea del condicionamiento social de las distintas civilizaciones, como entonces ocurre.

Con el desarrollo de la propaganda política en la literatura cambia de raíz la situación económica y social de los escritores. Ahora que son recompensados por sus servicios con altos cargos y cuantiosas gratificaciones, crece también su estimación moral a los ojos del público. Addison se casa con una condesa de Warwick, Swift mantiene amistosas relaciones con personalidades como Bolingbroke y Harley, y en el "Kitcat Club" un conde de Sunderland y un duque de Newcastle alternan con Vanbrugh y Congreve como con sus iguales. Pero no debe olvidarse que a estos escritores se les valora y recompensa única y exclusivamente por sus servicios polí-

ticos y no por sus cualidades literarias o morales [52]. Y desde que los políticos tienen a su disposición los medios de recompensa —sobre todo los altos cargos—, los partidos y el gobierno ocupan en la literatura la posición que antaño ocupaban las camarillas cortesanas y el rey. Simplemente el precio que pagan es mayor y el honor que confieren a sus autores es más alto que la recompensa que antes se hacía llegar a un escritor. Locke es Comisario del Tribunal de Apelación y de la Cámara de Comercio; Steele desempeña una función similar en la Oficina del Timbre; Addison es nombrado Secretario de Estado y se retira de sus cargos con una pensión de 1.600 libras; a Granville, miembro de la Cámara de los Comunes, se le hace ministro de la Guerra y tesorero de la Casa Real; Prior obtiene un puesto de embajador, y a Defoe, finalmente, se le encargan distintas misiones políticas [53]. Nunca y en ninguna parte han sido distinguidos tantos escritores con tan altos puestos y dignidades como en Inglaterra a principios del siglo XVIII.

Esta situación excepcionalmente favorable para los autores alcanza su culminación en los últimos años de gobierno de la reina Ana y cesa completamente con la llegada de Walpole al poder en el año 1721. El paso del poder a manos de los *whigs* crea unas condiciones en las que los escritores resultan inútiles para el Gobierno y acarrea un fin repentino al patronazgo político. El poder del partido gobernante aparece tan sólido que éste puede prescindir de toda propaganda, y la influencia de los *tories* es nuevamente tan escasa que no pueden indemnizar a los escritores por sus servicios. Walpole, que no tiene relación personal con la literatura, no encuentra tampoco dinero sobrante ni puestos disponibles para los autores. Los cargos más lucrativos deben entregarse a los diputados, cuyo apoyo se necesita en el Parlamento, o a los distritos electorales a los que se quiere recompensar. Se

[52] LESLIE STEPHEN: *Engl. Lit. and Society in the 18th century*, 1940, p. 42.

[53] A. BELJAME: *op. cit.*, pp. 229-32.

ha comprobado, sin embargo, que si hay muchos escritores satisfechos, siempre hay descontentos, y que Halifax, el mecenas más generoso, es quien tiene mayor número de enemigos[54]. Renace ahora la calma en torno a los poetas y los literatos. Pope, Addison, Steele, Swift y Prior se retiran de la capital y de la vida pública y continúan escribiendo a lo sumo en su soledad campesina. La situación económica de los escritores jóvenes empeora a ojos vistas. Thomson es tan pobre que tiene que vender un canto de sus *Seasons* para poder comprar un par de zapatos, y Johnson lucha también en sus principios con la más amarga necesidad. El literato ya no es un *gentleman*, y con la seguridad de su existencia declinan también la pública estimación y su dignidad; adopta reprobables maneras, adquiere hábitos desordenados, se hace indigno de confianza y origina finalmente tipos como Savage, que hubieran sido imposibles en tiempos de la cultura cortesana, y que son en cierto modo los precursores de los modernos bohemios.

Afortunadamente el mecenazgo privado no cesa tan repentinamente como el político. La vieja tradición aristocrática del patronazgo no había desaparecido nunca completamente, y ahora que los escritores pueden y tienen que volverse de nuevo a intereses privados experimenta una especie de renacimiento. El nuevo patronazgo no es, efectivamente, tan amplio como lo había sido el antiguo, pero actúa en general atendiendo a consideraciones más adecuadas, de manera que más pronto o más tarde todo escritor con dotes encuentra un mecenas si se molesta en buscarlo[55]. De cualquier manera, hay muy pocos autores que estén en condiciones de renunciar al apoyo privado en este período de transición entre la propaganda política y el ejercicio libre de la literatura. Se oyen constantemente quejas contra el patronazgo, pero apenas si existe un caso en el que un escritor haya tenido valor

54 *Ibid.*, p. 368.
55 A. S. COLLINS: *Authorship in the Days of Johnson*, 1927, página 161.

de abandonar a su protector. La dependencia con respecto a un mecenas era, sin embargo, menos incómoda que la dependencia de un editor, aunque aquélla tenía un carácter mucho más personal y, por lo tanto, frecuentemente parecía ser más humillante. Incluso el mismo Johnson, que se pronunció toda su vida contra la solicitación de un protector y no obtuvo mucho de la institución del mecenazgo, admitía que se podía ser protegido de un gran señor y a pesar de ello conservar la independencia. Las relaciones de Fielding con su protector demuestran que esto, efectivamente, era posible. Los escritores que no disfrutaban del apoyo privado debían alquilarse como jornaleros literarios en la mayoría de los casos y realizar trabajos de traducciones, extractos, ediciones revisadas, corrección de pruebas, colaboraciones en los periódicos y obras populares de consulta. Incluso Johnson, que más tarde sería el árbitro de la literatura inglesa, comenzó su carrera como peón de este tipo. Pope, naturalmente, no se puede encasillar en ninguna de estas categorías, y aparentemente permanece libre de todo lazo externo, pero en realidad está al servicio de aquella aristocracia que se suscribe a sus libros y que le considera, con razón, como cosa propia. Con la reaparición del mecenazgo privado declina nuevamente la consideración pública del escritor profesional, como lo demuestra la actitud incluso de hombres de tan alta cultura literaria como Horace Walpole y Lord Chesterfield. Las conocidas palabras de este último: "We, my lords, may thank Heaven that we have something better than our brains to depend upon" [56], caracterizan de la manera más expresiva la opinión dominante. Pero también una parte de los escritores piensan así, y quieren aparentar que el escribir es una noble pasión a la que se entregan. Congreve, al que Voltaire quería considerar un *gentleman* sobre todo y no un escritor, pertenece a esta categoría.

En la segunda mitad del siglo desaparece el mecenazgo

[56] Nosotros, señores míos, debemos dar gracias al cielo de tener algo mejor en qué apoyarnos que nuestro cerebro.

totalmente, y hacia 1780 ningún escritor cuenta ya con el apoyo privado. El número de poetas y literatos independientes que viven de su pluma aumenta de día en día, así como el número de gente que compra y lee libros y tiene con sus autores una relación meramente impersonal. Johnson y Goldsmith escriben ahora sólo para tales gentes. El editor sustituye al mecenas; la suscripción, a la que se ha designado muy acertadamente como patronazgo colectivo, constituye la transición entre ambos [57]. El patronazgo es la forma puramente aristocrática de relación entre escritor y público; la suscripción afloja el lazo, pero conserva todavía ciertos aspectos del carácter personal de aquella relación; la publicación de libros para un público general, completamente desconocido para el autor, corresponde por vez primera a la estructura de la sociedad burguesa que descansa en la anónima circulación de bienes. El papel mediador del editor entre el autor y el público comienza con la emancipación del gusto burgués de los dictados de la aristocracia y es él mismo un síntoma de esta emancipación. Con él se desarrolla por primera vez una vida literaria en el sentido moderno, caracterizada por la aparición regular de libros, periódicos y revistas, y, sobre todo, por la aparición del técnico literario, el crítico, que representa el patrón general de valores y la opinión pública en el mundo literario. Los precursores de los literatos del siglo XVIII, especialmente los humanistas del Renacimiento, no estaban en condiciones de ejercer semejante función porque les faltaban los órganos de Prensa de aparición regular, y con ellos los correspondientes medios para influir sobre la opinión pública.

Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el pro-

[57] LEVIN L. SCHÜCKING: *The Sociology of Literary Taste*, 1944, página 14.

ducto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se le puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal. Sólo a través de ella ha conseguido la literatura su firme fundamento material y su actual consideración; pues el comprador de un libro que aparece en una edición de mil ejemplares no dispensa evidentemente al autor un favor, mientras que la recompensa por un manuscrito da siempre la impresión de una limosna. La respetabilidad de un hombre dependía en tiempos de la sociedad aristocrática y cortesana del rango de su protector; ahora, en la época del liberalismo y el capitalismo, disfruta, por el contrario, el individuo de una consideración tanto mayor cuanto más libre es de lazos personales y cuanto mayor éxito alcanza en el trato impersonal con los demás, basado en la reciprocidad de servicio.

Es verdad que el tipo del jornalero literario no desaparece completamente, pero existe una demanda tan grande de entretenimiento literario y de instrucción, sobre todo de enciclopedias históricas, biográficas y estadísticas, que cualquier autor adocenado puede contar con unos ingresos seguros [58]. En organizaciones como la "factoría literaria" de Smollett, donde se trabaja al mismo tiempo en una traducción del *Quijote*, en una *Historia de Inglaterra*, en un *Compendio de viajes* y en una traducción de las obras de Voltaire, hay trabajo para todo el que quiera manejar la pluma [59]. Se oye hablar mucho de la explotación de los autores en este período, y los editores con toda seguridad no eran precisamente instituciones de beneficencia; pero Johnson los elogia diciendo que eran socios generosos y de amplias miras, y sabemos que au-

[58] A. S. COLLINS: *Authorship*, pp. 269-70.

[59] LESLIE STEPHEN: *op. cit.*, p. 148. GEORGE SAMPSON: *The Concise Cambridge History of Lit.*, 1942, p. 508.

tores destacados y de difusión probada recibieron por sus obras sumas cuantiosas, incluso según la estimación de hoy. Hume, por ejemplo, ganó con su *Historia de Gran Bretaña* (1754-61) 3.400 libras, y Smollett, con su obra histórica (1757-65), 2.000. Las circunstancias han cambiado mucho desde los días de Defoe, el cual, sobre todo al principio, no podía encontrar un editor para el *Robinson*, y al fin recibió por el manuscrito diez libras. Con la consecución de la independencia material la estimación moral del escritor alcanza una altura hasta ahora desconocida. Es cierto que en tiempos del Renacimiento los poetas y eruditos famosos eran honrados y glorificados, pero a los literatos adocenados se les colocaba en la categoría de los escribientes y los secretarios privados. Ahora disfruta por primera vez el escritor como tal la atención que se debe al representante de una alta esfera de la vida. *Nous protégeons les grands, protecteurs d'autrefois*, dice un filósofo en una comedia de Dorat [60]. Ahora surge por primera vez el ideal de la personalidad creadora del hombre genial artísticamente dotado, con su originalidad y su subjetivismo, tal como lo caracterizaba Edward Young en sus *Investigaciones sobre la creación original* (1759).

Lo genial de la creación artística es en la mayoría de los casos solamente un arma en la lucha de competencias, y el modo subjetivo de expresión es a menudo nada más que una forma de autopropaganda. El subjetivismo de los poetas del prerromanticismo es, al menos en parte, una consecuencia del número creciente de escritores, de su dependencia inmediata del mercado de libros y de la competencia que han de sostener entre sí, lo mismo que el movimiento romántico, sobre todo como expresión del nuevo y enfático sentido burgués de la vida, es el producto de una rivalidad espiritual y un medio en la lucha de la burguesía contra la mentalidad de la aristocracia, clasicista y tendente a lo normativo y a lo uni-

[60] Cita de F. GAIFFE: *Le Drame en France au XVIII[e] siècle*, 1910, p. 80.

versalmente válido. Hasta ahora la clase media había pretendido apropiarse del lenguaje artístico de las clases superiores; ahora, por el contrario, cuando se ha vuelto tan rica e influyente que puede hacer una literatura propia, quiere oponer a estas clases su propia peculiaridad y hablar su propio lenguaje, que, por pura oposición al intelectualismo de la aristocracia, pasa a ser un lenguaje de tonos sensibleros. La rebelión del sentimiento contra la frialdad de la inteligencia, lo mismo que la insurrección del "genio" contra la opresión de las reglas y las fórmulas, pertenecen a la ideología de las ambiciosas y progresivas clases en su lucha contra el espíritu del conservadurismo y de los convencionalismos. La aparición de la moderna burguesía, lo mismo que la de los *ministeriales* en la Edad Media, está relacionada con un movimiento romántico; la redistribución de los poderes sociales conduce en ambos casos a la disolución de los lazos formales y hace madurar una exacerbación de la sensibilidad.

El paso de la cultura intelectualista del clasicismo a la cultura emocional del romanticismo ha sido descrito frecuentemene como un cambio de gusto en el que, como se ha dicho, encuentra expresión el aburrimiento de los círculos distinguidos por el arte refinado y décadente de la época. En contra de esta concepción se ha señalado acertadamente que el mero deseo de novedades desempeña un papel relativamente pequeño en el cambio de los estilos, y que cuanto más vieja y desarrollada está una tradición en el gusto, tanto menos muestra de por sí inclinación a un cambio. Por lo tanto, un nuevo estilo consigue imponerse con dificultad si no se dirige a un público nuevo [61]. La aristocracia del siglo XVIII hubiera tenido relativamente pocos motivos para abandonar su gusto tradicional si la clase media no le hubiese arrebatado la dirección cultural. Tampoco estaba en modo alguno preparada ya para encargarse de esta dirección y para participar en el emocionalismo de las clases infe-

61 L. L. SCHÜCKING: *op. cit.*, pp. 62 ss.

riores. Pero, como sabemos, frecuentemente la tendencia dominante de una época pone a su servicio también aquellas clases a las que amenazaba con la destrucción. Y precisamente el siglo XVIII se ofrece como ejemplo clásico de este fenómeno. La aristocracia desempeñó, como es sabido, un papel descollante en la preparación de la Revolución y se estremeció cuando vio claro lo que significaba la victoria de aquélla. Un papel semejante desempeñaron las clases superiores en el desarrollo de la cultura anticlásica. En la asimilación y propagación de las ideas de la Ilustración rivalizaron con la clase media y la superaron con frecuencia; la mentalidad irreverentemente plebeya e irrespetuosa de Rousseau fue lo único que les hizo recobrar el buen sentido, empujándolas a la oposición. La aversión de Voltaire por Rousseau expresa ya esta oposición de la *élite* social. Pero en la mayoría de las personalidades dirigentes se mezclan desde el primer momento los elementos de la cultura racionalista y de la sentimental; su sensibilidad intelectual les hace relativamente indiferentes a los intereses de su propia clase social. El desarrollo artístico, que ya era bastante heterogéneo en el siglo XVII, se vuelve ahora más complicado en el período prerromántico, y muestra en ciertos aspectos un cuadro menos claro aún que en la etapa siguiente. En el siglo XIX está ya completamente dominado por la burguesía, en la que existen ciertamente profundas diferencias de riqueza, pero no hay en absoluto acusadas diferencias de educación; la única frontera existente se alza entre las clases que disfrutan los privilegios de la cultura y las que están completamente excluidas de ellos. En el siglo XVIII, por el contrario, la aristocracia está, lo mismo que la burguesía, dividida en dos campos; en ambos hay un grupo conservador y otro progresista que se encuentran con frecuencia, pero que conservan intacto su modo de ser.

El Romanticismo es en sus orígenes un movimiento inglés, así como la moderna burguesía, que literariamente tiene ahora, por primera vez, opinión propia independiente de la aristocracia, es un resultado de la situación

existente en Inglaterra. Tanto la poesía naturalista de Thomson, como los *Night Thoughts* de Young y los lamentos osiánicos de Macpherson, lo mismo que la novela sentimental costumbrista de Richardson, Fielding y Sterne, son nada más la forma literaria del individualismo, que encuentra expresión también en el *laissez-faire* y en la revolución industrial. Son fenómenos de aquella época de guerras comerciales en la que desaparece la hegemonía pacífica de los treinta años de los *whigs* y que conduce a la pérdida de la hegemonía de Francia en Europa. Al fin de la contienda el Imperio británico es no sólo la primera potencia del mundo y desempeña no sólo en el comercio mundial el mismo papel que habían desarrollado Venecia en la Edad Media, España en el siglo XVI y Francia y Holanda en el XVII, sino que permanece internamente fuerte, a diferencia de las dos últimas [62], y puede continuar la lucha por la supremacía económica con las conquistas técnicas de la revolución industrial. Las victorias militares de Inglaterra, los descubrimientos geográficos, los nuevos mercados y rutas oceánicas, los capitales relativamente grandes dispuestos a la inversión, todo esto constituye las premisas de esta revolución. La importancia de los nuevos descubrimientos no puede explicarse simplemente por el auge de las ciencias exactas y la aparición súbita de las facilidades técnicas. Los inventos han sido realizados porque se los puede utilizar, porque existe una demanda masiva de artículos industriales que no cabe satisfacer con los viejos métodos de producción, y porque se tienen los medios materiales para llevar a cabo la transformación industrial. En la historia de las ciencias la consideración que se ha dispensado hasta ahora a la industria ha desempeñado un papel relativamente pequeño, pero a partir del último tercio del siglo XVIII la investigación está dominada por la perspectiva tecnológica. A pesar de esto, la revolución industrial no tiene la significación de un comienzo radical.

[62] J. L. y B. HAMMOND: *The Rise of Modern Industry*, 1944, 6.ª ed., p. 39.

mente nuevo. Es más bien solamente la continuación de una evolución iniciada ya a finales de la Edad Media. Ni la separación de capital y trabajo ni la organización comercial de la producción de mercancías son nuevos. Máquinas había siglos atrás e incluso desde entonces existía una economía basada en el capitalismo, y también la racionalización de la producción había ido en constante progreso. Pero la mecanización y racionalización de la producción de mercancías entra ahora en una fase decisiva de su desarrollo, en la que su pasado se liquida completamente. El abismo entre capital y trabajo se hace insalvable y el poder del capital, por un lado, y la opresión y la miseria de la clase trabajadora, por otro, alcanzan un grado tal que hacen cambiar toda la atmósfera de la vida de la época. Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a fines del siglo XVIII surge un mundo nuevo.

Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales y tradicionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la "Edad Moderna" en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, a consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. Y con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecen condiciones más duras y formas de vida menos libres. Para el capitalista, con su adscripción a una determinada factoría, aparece un ética de trabajo

nueva y más estricta; para el jornalero, por el contrario, que no se siente en modo alguno ligado a la factoría, decae el valor ético del trabajo. Y surge, finalmente, una nueva articulación de la sociedad; una nueva clase capitalista (la moderna clase patronal), una nueva clase media urbana amenazada de extinción (los herederos de los pequeños y medianos comerciantes e industriales), y una nueva clase trabajadora (el moderno proletariado industrial). La sociedad pierde su antigua diferenciación de clases profesionales, y la nivelación, especialmente en los estratos más bajos, es estremecedora. Artesanos, jornaleros, campesinos desposeídos y desarraigados, trabajadores hábiles e inhábiles, hombres, mujeres y niños: todos se convierten en meros peones de una gran factoría que funciona mecánicamente y está reglamentada como un cuartel. La vida pierde su estabilidad y continuidad; todas sus formas e instituciones se desplazan y permanecen en movimiento. La movilización de la sociedad está condicionada sobre todo por la emigración a las ciudades. La limitación y la comercialización de la agricultura originan, por una parte, la falta de trabajo; las nuevas industrias, por el contrario, crean, por otra, nuevas posibilidades de trabajo; la consecuencia es la despoblación de las aldeas y la superpoblación de las ciudades industriales, que con sus moldes y su saturación representan una base completamente incómoda y agobiante para la vida de las masas desarraigadas. Las ciudades semejan grandes campos de trabajo o cárceles, son incómodas, sucias, insalubres y odiosas por encima de todo lo imaginable[63]. Las condiciones de vida de las clases obreras ciudadanas descienden a un nivel tan bajo, que la existencia de los siervos de la Edad Media parece en su comparación idílica.

La magnitud del capital necesario para la explotación de una empresa industrial en condiciones de competir trae consigo la separación fundamental del trabajo de los

[63] J. L. Y B. HAMMOND: *The Town Labourer (1760-1832)*, 1925, pp. 37 ss.

medios de producción y provoca la lucha entre capital y trabajo, característica de la situación moderna. Y puesto que los medios de producción son accesibles sólo a los capitalistas, no le queda al trabajador otro recurso que llevar al mercado su trabajo y dejar su existencia pendiente completamente de la coyuntura del momento; en otras palabras, colocarse en una situación en la que está amenazado por las fluctuaciones constantes de los salarios y por la falta periódica de trabajo. Pero no sólo sucumben en su lucha de competencia contra la fábrica los jornaleros desposeídos, sino también los pequeños artesanos independientes; también ellos pierden su independencia y la sensación de seguridad. La nueva técnica de producción priva también a la clase propietaria de su tranquilidad y su confianza. La más importante forma de riqueza era hasta ahora la posesión de tierras, que sólo lenta y tardíamente se transformaba en capital comercial y bancario; e incluso el capital en movimiento participaba en la industria sólo en mínima parte [64]. Sólo a partir de 1760 aproximadamente se convierte la empresa industrial en la forma preferida de inversión de capitales. Pero la explotación de una fábrica, con su instalación de máquinas, su consumo de material y su ejército de trabajadores, presupone cada vez mayores medios y conduce a una más intensa acumulación del capital que la requerida por las formas hasta ahora existentes de producción de mercancías. Con la nueva concentración de la riqueza y su inversión en medios de producción se inicia realmente la era del gran capitalismo [65]. Pero con ella comienza también la fase de la especulación en gran escala de la evolución capitalista. La antigua economía agraria no conocía en absoluto el riesgo del capital ni la especulación, e incluso en las empresas industriales y financieras el atreverse a transac-

64 PAUL MANTOUX: *op. cit.*, pp. 376 ss. JOHN A. HOBSON: *The Evolution of Modern Capitalism*, 1930, p. 62.

65 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, II, 1, 1924, 6.ª ed.; cf. OTTO HINTZE: *Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum*, en "Hist. Zschr.", 1929, vol. 139, p. 478.

ciones arriesgadas constituía hasta ahora una excepción; pero las nuevas industrias se hacen gradualmente demasiado grandes para los capitalistas, y los empresarios arriesgan frecuentemente cantidades cuya pérdida sobrepasa el valor de lo que ellos pueden permitirse perder. Tan aventurada existencia, con toda su prosperidad efectiva, origina un sentido de la vida del que desaparece irremisiblemente el antiguo optimismo.

El nuevo tipo de capitalista, el jefe de empresa, desarrolla con su nueva función en la vida económica nuevas aptitudes, pero, sobre todo, una disciplina laboral y una nueva valoración del trabajo. Hace retroceder en cierto modo los intereses comerciales, y se concentra en la organización interna de su empresa. El principio de la oportunidad, de la sistematización y el cálculo, que ha sido decisivo desde el siglo XV en la economía de los pueblos preponderantes, se convierte ahora de principio predominante en absoluto. El empresario se somete a este principio tan incondicionalmente como sus trabajadores y empleados, y se hace tan esclavo de su empresa como su personal[66]. La elevación del trabajo a la categoría de fuerza ética, su glorificación y adoración, no son fundamentalmente otra cosa que la transfiguración de la aspiración al éxito y al provecho y un intento de excitar a una cooperación entusiasta incluso a aquellos elementos que tienen una participación mínima en el fruto de su trabajo. La idea de la libertad forma parte de la misma ideología. Por la arriesgada naturaleza de su negocio, el empresario debe disfrutar de absoluta independencia y libertad de movimientos; no puede ser molestado en su actividad por ninguna intromisión externa, ni debe ser perjudicado por ninguna medida estatal frente a sus competidores. En la victoria de este principio sobre las regulaciones medievales y mercantilistas se apoya la esencia de la revolución industrial[67]. Con el principio del

66 Cf. LEWIS MUMFORD: *Technics and Civilisation*, 1934, páginas 362-63.

67 ARNOLD TOYNBEE: *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Century in England*, 1908, p. 64.

laissez-faire comienza realmente la economía moderna, y la idea de la libertad individual se impone por primera vez como idelogía de este liberalismo económico. Tales conexiones no impiden que tanto la idea del trabajo como la de la libertad evolucionen hasta convertirse en fuerzas éticas independientes y que a menudo sean interpretadas en un sentido realmente idealista. Pero para no olvidar qué pequeña fue la participación de este idealismo en la aparición del liberalismo económico, basta no perder de vista que la exigencia de la libertad de oficio se dirigió principalmente contra los hábiles maestros, y con ello se descartó la única ventaja que poseían frente a los meros empresarios. El mismo Adam Smith estaba todavía lejos de hablar en nombre de motivos tan idealistas cuando justificaba la libre competencia; antes bien, veía en el egoísmo de los hombres y en la persecución de los intereses personales la mejor garantía para el funcionamiento perfecto del organismo económico y la realización del bien común. En esta fe en la autorregulación de la economía y en el equilibrio automático de los intereses se basaba naturalmente todo el optimismo de la Ilustración; tan pronto como éste comenzó a desaparecer, se hizo cada vez más difícil identificar la libertad económica con los intereses del bien común y considerar la libre competencia como una bendición para todos.

El alejamiento del autor con respecto a sus personajes, su punto de vista estrictamente intelectualista frente al mundo, su reserva en sus relaciones con el lector, en suma, su contención clasicista aristocrática cesan al mismo tiempo que comienza a imponerse el liberalismo económico. El principio de la libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos, a poner en vigor su propia personalidad y a hacer al lector testigo inmediato de un conflicto íntimo del alma y de la conciencia. Pero este individualismo no es simplemente la traducción del liberalismo económico a la esfera literaria, sino también una protesta contra aquella mecanización, aquella nivelación y aquella despersonalización

de la vida que está ligada con la economía, abandonada a sí misma. El individualismo traslada el *laissez-faire* a la vida moral, pero protesta al mismo tiempo contra el orden social en el que el hombre, separado de sus inclinaciones personales, se convierte en soporte de funciones anónimas, en comprador de mercancías estandardizadas y en comparsa de un mundo que se hace cada vez más uniforme. Las dos formas fundamentales de la casualidad social, la imitación y la oposición, se alían ahora para hacer aparecer la actitud romántica. El individualismo de este romanticismo es, por un lado, una protesta de las clases progresistas contra el absolutismo y el intervencionismo estatal, pero es también, por otro, una protesta contra esta protesta, es decir, contra las concomitancias y consecuencias de la revolución industrial, en las que la emancipación de la burguesía encuentra su conclusión. El carácter polémico del romanticismo se expresa, sobre todo, en que no sólo se mueve dentro de formas individualistas, sino en que hace de su individualismo un programa. Su ideal de personalidad, así como su concepto del mundo sólo podía formularlos, en primer lugar, en términos de contradicción y negación. Individuos fuertes y voluntariosos hubo siempre, y el hombre occidental fue consciente de su individualidad ya en el Renacimiento; pero un individualismo como exigencia y protesta contra la despersonalización del proceso de la cultura no existe hasta la mitad del siglo XVIII. También en la literatura, naturalmente, había conflictos entre el yo y el mundo, la personalidad y la sociedad, el ciudadano y el Estado antes de ahora, pero el antagonismo nunca se experimentó cual ahora como una consecuencia proveniente del carácter individual de la persona en conflicto con lo colectivo. El conflicto en el drama, por ejemplo, no brotaba del motivo del extrañamiento fundamental del individuo con respecto a la sociedad, o de la rebelión consciente del individuo contra las trabas sociales, sino de una oposición concreta y personal entre los distintos personajes de la acción. La explicación de la tragedia en el antiguo drama a base de la idea

de la individuación es completamente arbitraria, y en un análisis más detallado se muestra insostenible, aunque halaga todavía semejante construcción de la estética romántica. Antes del período romántico el individualismo como actitud no ha sido nunca problemático y no podía tampoco convertirse en motivo de un conflicto dramático.

Lo mismo que el individualismo, también el emocionalismo sirve a la burguesía sobre todo como medio de expresión de su independencia espiritual con respecto a la aristocracia. Se encarecen y se acentúan los sentimientos no porque repentinamente se hayan sentido más fuertes e íntimos, sino que están autosugeridos y exagerados porque representan una actitud opuesta a la actitud aristocrática. El burgués, tanto tiempo despreciado, se mira en el espejo de su propia vida espiritual y se encuentra más importante cuanto más en serio toma sus sentimientos, sus humores y sus emociones. En los estratos medio y bajo de la burguesía, donde este emocionalismo tiene las más profundas raíces, el culto de los sentimientos no es sólo un premio al éxito, sino, al mismo tiempo, una compensación por la falta de éxito en la vida práctica. Pero tan pronto como la cultura de los sentimientos ha encontrado su expresión objetiva en el arte, se hace más o menos independiente de su origen y sigue su propio camino. El sentimentalismo, que era originalmente la expresión de la conciencia de clase de la burguesía y tenía su explicación en la repulsa de la contención aristocrática, conduce a un culto de la sensibilidad y la espontaneidad cuya conexión con la constitución espiritual antiaristocrática de la burguesía se hace cada vez más desdibujada. Originalmente la gente era sentimental y exaltada porque la aristocracia era reservada y contenida, pero pronto la intimidad y la expresividad se convierten en criterios artísticos cuyo valor reconoce también la aristocracia. Se buscan los estremecimientos espirituales, y gradualmente se llega a un verdadero virtuosismo del sentimiento, se disuelve todo en la compasión, y, finalmente, no se persigue en el arte otro objetivo que excitar los afectos y despertar las simpatías. El sentimiento se

convierte en el vehículo más seguro entre el artista y el público y en el medio de interpretación de la realidad con mayor capacidad expresiva; negarse a la expresión del sentimiento significa ahora renunciar sin más a la eficacia artística, y ser insensible quiere decir ser obtuso.

También el rigorismo moral de la burguesía es, como su individualismo y su emocionalismo, un arma dirigida contra el concepto de la vida de los círculos cortesanos. No es tanto la continuación de las viejas virtudes burguesas de la sencillez, la honradez y la piedad, como una protesta contra la frivolidad y la prodigalidad de un estrato social cuya ligereza tienen que pagar otros. La burguesía esgrime su gazmoñería, principalmente en Alemania, sobre todo contra la inmoralidad de los príncipes, a los que sólo de este modo indirecto se atreve a atacar. Pero también es completamente innecesario hablar explícitamente de su corrupción; basta alabar las costumbres de la burguesía y todo el mundo sabe lo que esto quiere decir [68]. Se consigue nuevamente lo que en el siglo XVIII se repite con regularidad: la aristocracia acepta los puntos de vista y la escala de valores de la burguesía; la virtud se pone de moda en las clases superiores lo mismo que se ha puesto de moda el sentimentalismo. Con excepción de algunos especialistas del género obsceno, ni siquiera los novelistas franceses quieren ya caer en el descrédito de la frivolidad; lo que el público busca ahora es la alabanza de la virtud y la condenación del vicio. El mismo Rousseau tal vez no habría concedido en sus obras tanto espacio a las prédicas moralizantes si no hubiera sabido que Richardson debía gran parte de su éxito a semejantes digresiones [69].

Pero si la inclinación al individualismo, al emocionalismo y a la moralidad se encontraba en cierto modo en la naturaleza de la mentalidad burguesa, de todos modos

[68] LEÓ BALET-E. GERHARD: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrh.*, 1936, pp. 116-17.

[69] DANIEL MORNET: *La Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau*, 1943, pp. 43-44.

la literatura prerromántica provocó la aparición de peculiaridades que no eran propias de su antigua disposición; sobre todo, la propensión a la melancolía, en contradicción con el antiguo optimismo burgués, la tendencia elegíaca e, incluso, el pesimismo decidido. La explicación de este fenómeno no puede buscarse de nuevo en un espontáneo cambio de mentalidad, sino en desplazamientos y reestratificaciones sociales. Los portadores del movimiento romántico, sobre todo, no son ya los mismos elementos de la burguesía que en la primera mitad del siglo formaban el contingente burgués del público lector. Son estratos más bajos, que ahora toman la palabra, los cuales no tienen contacto alguno con la aristocracia y poseen menos motivos para el optimismo que la burguesía, que pertenece a las clases económicamente privilegiadas. Pero también el antiguo público lector, la burguesía mezclada con la nobleza, ha cambiado en su actitud espiritual. Su complejo de triunfo, su confianza, su seguridad en sí mismo, que eran ilimitados en tiempos de sus primeros triunfos, se apaciguan y se volatilizan. Se acostumbra a la posesión del puesto que ha ganado, comienza a ser consciente de lo que se le niega y se siente quizá también ya amenazado por las aspiraciones de las clases inferiores, que se esfuerzan en ascender. La miseria de los explotados tiene, en todo caso, un efecto inquietante y depresivo. Una profunda melancolía se apodera de las almas; se ve por todas partes el lado sombrío y la insuficiencia de la existencia; la muerte, la noche, la soledad, la nostalgia de un mundo lejano, desconocido, apartado del presente, se convierten en el motivo principal de la poesía, y ésta se entrega a la borrachera del dolor como se había entregado al deleite del sentimentalismo.

La literatura burguesa tenía en la primera mitad del siglo un carácter totalmente práctico-realista; estaba sostenida por un saludable sentido común y llena de amor a la realidad inmediata. Después de mediados de siglo se apoya de repente en una mera fuga, sobre todo en la tentativa de huir desde el estricto racionalismo y la

lucidez hacia el emocionalismo irresponsable, desde la cultura y la civilización hacia el libre estado natural, y desde el inequívoco presente al pasado interpretable a capricho. Spengler señalaba una vez cuán singular y sin ejemplo ha sido el culto a las ruinas en el siglo XVIII [70]; pero tan singular fue también la nostalgia de los hombres cultos por el estado de naturaleza primitiva e igualmente sin ejemplo era la suicida autodisolución de la razón en el caos del sentimiento, tendencias todas perceptibles ya en la literatura inglesa antes de la aparición de Rousseau. En contraste con la nostalgia del pasado histórico, que fue un producto del Romanticismo, la nostalgia de la naturaleza como refugio ante el convencionalismo de la civilización tiene una larga historia anterior. Apareció repentinamente, como sabemos, en forma de bucolismo en la cumbre de las culturas ciudadanas y cortesanas, y ello con independencia del naturalismo como dirección estilística del arte, y a menudo incluso en oposición a él. El amor a la naturaleza tiene, también en el siglo XVIII, todavía un carácter más moral que estético, y no guarda prácticamente relación alguna con los posteriores intereses naturalistas por la realidad. Para los poetas del prerromanticismo, entre el hombre honrado y simple, que vive en modestas condiciones burguesas, y que ahora en literatura —en Goldsmith entre otros— aparece por vez primera como prototipo, y la "inocencia de la naturaleza", existe una inmediata relación ideal; ellos consideran la naturaleza campestre como el fondo más adecuado y armónico para la actividad y la pasividad de tales hombres. Pero ni ven la naturaleza más exactamente, ni entran, en sus descripciones, en rasgos más íntimos de lo que correspondería al normal y creciente desarrollo de los medios expresivos. Su relación con la naturaleza tiene simplemente distintas premisas morales que la de sus predecesores. La naturaleza es también para ellos la expresión de la idea divina, y la interpretan todavía de acuerdo

[70] OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, páginas 362-363.

con el principio del *Deus sive natura.* Una actitud más inmediata y más desprovista de prejuicios frente al cosmos no existe hasta el siglo XIX.

Pero la generación del prerromanticismo, en contraste con los períodos precedentes, vive ya la naturaleza como manifestación de poderes éticos, de acuerdo con los conceptos morales humanos. Las horas del día y las estaciones del año, la tranquila noche de luna y la tormenta rugiente, el misterioso paisaje montañoso y el mar insondable: todo esto tiene para ellos la significación de un magnífico drama, de un espectáculo que traduce los cambios del destino humano a gran escala. La naturaleza ocupa ahora, en la poesía sobre todo, un espacio mucho mayor que hasta entonces, y el romanticismo inaugura también con esto el camino de una nueva evolución frente al clasicismo, el cual se reducía a la mera humanidad; pero no significa todavía una ruptura con el antropocentrismo de la antigua poesía, sino la transición del humanismo de la Ilustración al naturalismo del presente. El carácter heterogéneo de la concepción de la naturaleza prerromántica se manifiesta también en los jardines ingleses, el gran símbolo de la época, que reúnen en sí características perfectamente naturales y completamente artificiales. Son la protesta contra todo lo recto, lo rígido, lo geométrico, y una profesión de fe en lo orgánico, irregular y pintoresco. Pero con sus colinas artificiales, sus grupos de árboles, sus estanques, sus islas, sus puentes, sus grutas y sus ruinas el jardín inglés representa una creación tan artificial como el parque francés, sin otra diferencia que la de regirse por diferentes reglas del gusto. Cuán lejos, por otra parte, se encuentran estas gentes de una repulsa inequívoca del clasicismo lo demuestra del modo más expresivo el hecho de que los mismos artistas que proyectan románticos jardines pintorescos siguen la dirección manierista de Palladio cuando tienen que construir palacios. El estilo goticista que surge ahora se emplea sólo en construcciones de menor significación, villas y castillos para usar como casas de

campo[71]. Las clases superiores hacen en el arte una distinción fundamental entre objetivos representativos y privados, y consideran la forma anticlasicista romántica apropiada sólo para los últimos. Un Horace Walpole, que hace construir su castillo de Strawberry Hill en estilo gótico e introduce al mismo tiempo con su *Castle of Otranto* la moda del género novelesco medieval, no es otra cosa que un espíritu romántico; pero sigue reconociendo, cuando se trata del gran arte representativo, el ideal clásico tradicional. Incluso si sus experiencias con los temas de la Edad Media son simplemente la expresión de un afán de novedades, como se ha afirmado con razón[72], la orientación romántica del gusto de estas experiencias no es por eso menos significativa como síntoma de la época.

En el caso de movimientos intelectuales como el romántico es casi imposible establecer un comienzo definido; frecuentemente proceden de tendencias que surgen súbitamente y por falta de eco oportuno deben ser abandonadas de nuevo; en una palabra, se limitan a tentativas individuales sin especial relieve sociológico. Fenómenos estilísticos "románticos" hay ya en el siglo XVII, y en la primera mitad del siglo XVIII los encontramos por todas partes. Pero de un movimiento romántico en el sentido preciso de la palabra ciertamente que apenas si puede hablarse antes de la aparición de Richardson. Las características esenciales del estilo aparecen en él por primera vez perfectamente combinadas. Richardson encuentra una fórmula tan afortunada para la nueva dirección del gusto, que toda la literatura romántica con su subjetivismo y su sentimentalismo parece proceder de él. De cualquier manera, nunca un artista de tal mediocridad ha ejercido una influencia tan profunda y duradera; en otras palabras, la significación histórica de un artista nunca ha tenido motivos tan completamente ajenos a su propio

[71] GEOFFREY WEBB: *Architecture and Garden*, en *Johnson's England*, ed. por A. S. Turberville, 1933, p. 118.
[72] W. L. PHELPS: *The Beginnings of the English Romantic Movement*, 1893, pp. 110-11.

genio artístico. La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. Richardson renuncia al amontonamiento de episodios fantásticos y abigarrados y se concentra por completo en el drama psicológico de sus héroes. Es una fábula sutil la que compone el material épico de sus novelas, un mero pretexto para el análisis de sentimientos y el examen de las conciencias. Sus personajes son completamente románticos, pero, sin embargo, están libres de todo rasgo novelesco y picaresco [73]. El es también el primero que no crea ya tipos completamente definidos; muestra el simple flujo y reflujo de los sentimientos y las pasiones, y los caracteres en cuanto tales le son realmente indiferentes.

Con la reducción del mundo de la novela a la modesta y frecuentemente idílica existencia privada de la clase media, con la limitación de los temas a los simples y grandes sucesos fundamentales de la vida familiar, con la preferencia por los humildes y vulgares destinos y caracteres, en suma, con el aburguesamiento y reducción de la novela a las escenas familiares, ésta se hace cada vez más ética en sus propósitos. Pero éste proceso está en conexión no sólo con el cambio en la composición del público lector y con el ingreso de la clase media en la literatura, sino también con la "repuritanización" general de la sociedad inglesa, que se realiza completamente a mediados del siglo y amplía esencialmente el público de la nueva literatura [74]. El propósito principal

[73] Cf. JOSEPH TEXTE: *J. J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*, 1899, p. 152.
[74] H. SCHÖFFLER: *op. cit.*, p. 180.

de los relatos familiares y de costumbres es didáctico, y las novelas de Richardson no son fundamentalmente otra cosa que tratados morales en forma de emocionantes historias de amor. El autor asume el papel de consejero espiritual, discute los grandes problemas de la vida, impele al lector a examinarse a sí mismo, aclara sus dudas y está a su lado con paternal consejo. Se le ha llamado con razón un "confesor protestante", y no en vano sus libros eran recomendados desde el púlpito. Su influencia sólo puede comprenderse si no se pierde de vista su doble función de literatura de distracción y de edificación, y si se piensa que, como lectura familiar de la clase media, no sólo satisfacía una nueva necesidad, sino que eliminaba otra vieja, y desplazaba la lectura de la Biblia y de Bunyan [75]. Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos; pero no debe olvidarse que no había todavía en la literatura del tiempo nada comparable a la intimidad y al nervioso sentimentalismo de sus descripciones de sentimientos. Su expresionismo producía el efecto de una revelación, y la franqueza con que se ponían al desnudo sus personajes parecía ser insuperable, con todo lo artificioso y forzado que pueda parecernos hoy el tono de estas confesiones. Sin embargo, entonces era un tono nuevo, un tono procedente de lo profundo de un alma cristiana, que se ha vuelto insegura en la lucha de la vida y busca un nuevo apoyo. La burguesía captó en seguida el significado de la nueva psicología, y comprendió que en la intensidad sentimental y en la intimidad de estas novelas se expresaban sus cualidades más propias. Se dio cuenta de que una cultura específicamente burguesa podía surgir sólo de aquí, y enjuició las novelas de Richardson no según los criterios del gusto tradicional, sino exclusivamente según los principios de la ideología burguesa. Desarrolló,

[75] W. L. CROSS: *The Development of the English Novel*, 1899, página 38. H. SCHÖFFLER: *op. cit.*, p. 168.

de acuerdo con su naturaleza social, una nueva escala de valores estéticos, sobre todo los de la verdad subjetiva, los de la sensibilidad y la intimidad, y fundamentó con ellos la estética del moderno lirismo. Pero también las clases superiores eran conscientes de la significación social de esta literatura de confesión, y repudiaban en primer lugar con displicencia su plebeyo exhibicionismo. Horace Walpole llamaba a las novelas de Richardson sosas historias de desgracias que describían la vida como vista por un librero o por un predicador metodista. Voltaire no decía nada con respecto a Richardson, e incluso un D'Alembert se manifiesta en relación con él muy reservado. La buena sociedad no adopta la subjetiva concepción artística del Romanticismo hasta que su origen social no se ha desdibujado y su función social no ha cambiado parcialmente.

Tan extraña como el subjetivismo es a las clases superiores la moral del éxito de Richardson. Sus recomendaciones y admoniciones, que enseñan a la burguesía ambiciosa el camino del triunfo, forman un catecismo de virtudes del que la aristocracia y la alta burguesía no quieren saber nada. Es la moral del aprendiz aplicado, que se casa con la hija de su maestro, como lo ha retratado Hogarth, o la doncella virtuosa con la que finalmente se casa su señor, como el mismo Richardson lo ha descrito, introduciendo con él uno de los temas más populares de la nueva literatura. *Pamela* es el prototipo de todas las modernas historias de soñados anhelos de esta clase. La evolución del tema conduce desde Richardson a las películas de nuestros días, en las que la irresistible secretaria, contrarrestando todos los intentos de seducción, consigue que su jefe petulante se case con ella como manda la ley. Las novelas moralizantes de Richardson contienen el germen del arte más inmoral que haya existido nunca; es decir, en primer lugar, la incitación a aquellas fantasías del deseo en las que la decencia es simplemente un medio para un fin, y, en segundo lugar, la inducción a ocuparse con meras ilusiones en vez de molestarse en la solución de los auténticos

problemas de la vida[76]. Ellas muestran también con esto una de las cesuras más importantes ocurridas en la historia de la literatura moderna; hasta ahora las obras de un autor eran morales o inmorales; en lo sucesivo los libros que quieren aparecer como morales las más de las veces son sólo moralizantes. El burgués pierde en la lucha contra las clases superiores su inocencia, y, al tener que acentuar su virtud demasiado frecuentemente, se convierte en un hipócrita.

La forma autobiográfica de la novela moderna, bien sea como una narración en primera persona, bien en forma de cartas o de diario, sirve simplemente para realzar su expresionismo y es nada más que un medio de acentuar el cambio de la atención de fuera a dentro. La disminución de la distancia entre el sujeto y el objeto se convierte de ahora en adelante en la meta principal de todo esfuerzo literario. Con la aspiración a esta carencia de distancia psicológica cambian totalmente las relaciones existentes entre el autor, el héroe y el lector. No sólo cambia la relación entre el autor y su público y las figuras de su obra; cambia también la actitud del autor para con estas figuras. El autor hace del lector un confidente, y dirige sus palabras a él en una forma directa, vocativa, por así decirlo. Su tono es apocado, nervioso, reprimido, como si hablase siempre de sí mismo. Se identifica siempre con su héroe y desdibuja los límites entre ficción y realidad. Crea para sí y sus figuras un reino intermedio que tan pronto está alejado del mundo del lector como está confundido con él. La actitud de Balzac para con los personajes de sus novelas, de los que acostumbraba a hablar como de amistades personales, tiene aquí, sobre todo, su origen. Richardson se enamora de sus heroínas y derrama amargas lágrimas por su destino; pero también sus lectores hablan y escriben sobre Pamela, Clarisa y Lovelace como si fueran verdaderas personas vivas[77]. Surge una intimidad hasta ahora

[76] Cf. Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*, 1932, página 138.
[77] W. L. CROSS: *op. cit.*, p. 33.

desconocida entre el público y los héroes de las novelas; el lector no sólo les presta una existencia más amplia de la comprendida en los límites de la obra correspondiente, no sólo les coloca en situaciones que no tienen nada que ver con la obra en sí, sino que les relaciona constantemente con su propia vida, sus propios problemas y proyectos, sus propias esperanzas y desilusiones. Su interés por ellos se vuelve meramente personal, y al fin sólo puede comprenderlos en relación con su propio *yo*.

Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir, idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta —la del lector— y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de vivir una novela y de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida. Richardson invita al lector, ni más ni menos, a colocarse en el lugar del héroe de la novela, a hacer novelesca su existencia, y le anima a evadirse del cumplimiento de los deberes de la nada romántica vida cotidiana. El autor y el lector se convierten de este modo en los actores principales de la novela; coquetean constantemente el uno con el otro y mantienen entre sí una relación ilegal en la que se han quebrantado las reglas del juego. El autor habla desde el proscenio al público y los lectores le en-

cuentran frecuentemente más interesante que sus personajes. Disfrutan de sus observaciones personales, sus reflexiones, sus "acotaciones escénicas", y no toman a mal que un Sterne, por ejemplo, preocupado por sus glosas marginales, no pase al relato propiamente dicho.

Tanto para el autor como para el público la obra es sobre todo expresión de una situación espiritual cuyo mérito estriba en la cualidad inmediata y personal de las experiencias descritas. El lector se conmueve sólo por lo que se le presenta como suceso excitante, convertido en experiencia interior, envolviendo el destino de un individuo. La obra, para impresionar, debe ser un drama continuo, homogéneo, completo, que a su vez se compone de pequeños "dramas", poseedor cada uno de su propio efecto final. Una obra eficaz debe desarrollarse en un continuo crescendo, de ingeniosidad en ingeniosidad, de cumbre en cumbre. De aquí la pesadez, el carácter forzado y a veces convulsivo de la expresión que caracteriza las creaciones del arte y la literatura modernos. Todo se dirige en ellos a un efecto inmediato, todo persigue la sorpresa y la estupefacción. Se quiere la novedad por la novedad misma; se busca lo ingenioso y lo extraordinario porque es un estímulo para los nervios. De esta necesidad surgen las primeras historias terroríficas y las primeras novelas "históricas", con su atmósfera misteriosa llena del falso *pathos* de la historia. Todo esto significa un descenso de nivel y anuncia el principio de una decadencia. La cultura artística del siglo XIX es en muchos aspectos superior a la del XVIII, pero muestra un defecto desconocido en tiempos del Rococó; carece de los criterios estéticos seguros y equilibrados, aunque no siempre flexibles, del arte cortesano. Naturalmente, antes del movimiento romántico había ya producciones artísticas débiles e insignificantes, pero todo lo que no era mero diletantismo tenía un cierto nivel, y ni surgían obras literarias que tuvieran algo en común con la psicología barata y el sentimentalismo cursi de la literatura amena posterior, ni obras de las artes plásticas afectadas de la falta de gusto del neogótico. Estos fenómenos no

entran en escena sino con el paso de la dirección intelectual de los estratos superiores a la clase media, aunque no siempre surgen en las clases inferiores.

Por otra parte, en el enjuiciamiento de un cambio como el presente los criterios de mero gusto demuestran ser demasiado estrechos y estériles para subsistir. El "buen gusto" es no sólo un concepto histórico y sociológicamente relativo; también como categoría de valoración estética tiene una vigencia limitada. Las lágrimas que se derraman en el siglo XVIII ante las novelas, las obras de teatro y las composiciones musicales son no solamente signo de un cambio de gusto y de un desplazamiento del valor desde lo exquisito y lo discreto a lo drástico y lo llamativo, sino que significan al mismo tiempo el comienzo de una nueva fase en la evolución de aquella sensibilidad occidental cuyo primer triunfo fue el Gótico y cuyo punto culminante será el arte del siglo XIX. Este cambio significa una ruptura con el pasado mucho más radical que la misma Ilustración, la cual, efectivamente, representa solamente la continuación y el perfeccionamiento de una evolución en marcha desde finales de la Edad Media. Frente a un fenómeno como el comienzo de esta nueva cultura del sentimiento, que conduce a un concepto completamente nuevo de lo poético, caen los meros criterios de gusto. *La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage*, dice ya Diderot[78], y aunque este salvajismo y esta audacia no se realizan inmediatamente, sin embargo, están ante los ojos del poeta como ideal artístico, como exigencia imperativa de conmover, de subyugar, de trastornar y desgarrar los corazones. El "mal gusto" del prerromanticismo constituye el origen de una evolución que en parte corresponde a lo más valioso del arte del siglo XIX. La impetuosidad de Balzac, la complejidad de Stendhal, la sensibilidad de Baudelaire son incomprensibles sin ella, lo mismo que el

[78] DIDEROT: *De la poésie dramatique. Oeuvres compl.* Ed. J. Assézat, 1875-1877. VII, p. 371.

sensualismo de Wagner, el espiritualismo de Dostoievsky y la neurastenia de Proust.

Las tendencias románticas que aparecen en Richardson recibieron por vez primera de manos de Rousseau categoría europea y forma universalmente válida y de aplicación general. El irracionalismo, que pudo imponerse en Inglaterra sólo poco a poco, alcanzó más amplia difusión en los demás países por medio de un suizo al que Mme. de Staël calificaba con toda razón de representante del espíritu nórdico, es decir, alemán, en la literatura francesa. Las naciones del Occidente europeo estaban tan profundamente impregnadas de las ideas de la Ilustración, de su racionalismo y de su materialismo, que el movimiento sentimentalista y espiritualista tropezó en ellas al principio con una enérgica oposición, e incluso en hombres como Fielding, que después de todo representaba a la misma clase media que Richardson, encontró un implacable enemigo. Rousseau se acercó a los problemas de su tiempo con muchos menos prejuicios que los representantes intelectuales del Occidente ilustrado. El no sólo pertenecía a la pequeña burguesía relativamente desprovista de tradición, sino que era también un desarraigado que nunca se había sentido ligado a los convencionalismos de esta clase social. Estos convencionalismos eran, además, en Suiza, más independiente de la vida cortesana y menos influida por la aristocracia, más elásticos que en Francia o en Inglaterra. El emocionalismo, que en Richardson y en los otros representantes del prerromanticismo inglés no siempre estaba dirigido contra la cultura racionalista de la Ilustración, y en el que la oposición a ella a menudo era sólo latente, tomó en Rousseau el carácter de una abierta rebelión. Su "¡Volvamos a la Naturaleza!" tenía en último término un único motivo: fortalecer la oposición contra una evolución que había conducido a la desigualdad social. Se volvía contra la razón porque en el desarrollo de la inteligencia veía también el del proceso de segregación social.

El primitivismo rousseauniano era sólo una variante del ideal arcádico y una forma de aquellos sueños de

redención que se encuentran en todos los tiempos de culturas gastadas [79], pero en Rousseau el "malestar en la cultura", que habían sentido antes que él muchas generaciones, se hizo consciente por primera vez, y él fue el primero en desarrollar, a partir de este fastidio de la cultura, una filosofía de la historia. La verdadera originalidad de Rousseau consiste en su tesis, monstruosa para el humanismo de la Ilustración, de que el hombre civilizado es un fenómeno de degeneración, de que toda la historia de la civilización es una traición al destino original de la humanidad, y de que también la doctrina fundamental de la Ilustración, la fe en el progreso, demuestra, en una consideración más detallada ser una superstición. Semejante subversión de valores podía surgir solamente en un cambio radical de la orientación social, y sólo así puede explicarse el hecho de que las clases representadas por Rousseau no consideren ya posible combatir la artificiosidad y el convencionalismo de la cultura cortesana con los medios de la Ilustración y busquen armas que no procedan del arsenal intelectual de sus enemigos. En la crítica que Rousseau hace de la cultura del Rococó y de la Ilustración, en el desenmascaramiento de su formalismo mecánico y frecuentemente sin alma, al que él opone la idea de la espontaneidad y de lo orgánico, no se expresaba sólo, sin embargo, la conciencia de la crisis cultural en que se encontraba el Occidente ya desde la decadencia de la unidad cristiana medieval, sino también el concepto moderno de la cultura en general, que implicaba el antagonismo de espíritu y forma, de espontaneidad y tradición, de naturaleza e historia. El descubrimiento de esa tensión es la hazaña de Rousseau que hace época. El peligro de su enseñanza, sin embargo, consistía en que, en su actitud decidida en favor de la vida y contra la historia, con su fuga al estado de naturaleza, que no era otra cosa que un salto en lo desconocido, preparaba el camino a aquella nebulosa "filosofía de la vida" que,

[79] Cf. IRVING BABBITT: *Rousseau and Romanticism*, 1919, páginas 75 ss.

desesperada por la aparente impotencia del pensamiento racional, empujaba al suicidio de la razón.

Las ideas de Rousseau estaban en el aire; él expresaba simplemente lo que muchos de sus contemporáneos sentían; es decir, éstos estaban enfrentados con una disyuntiva y tenían que decidirse o por el volterianismo con su racionalidad y su respetabilidad, o por el abandono de las tradiciones históricas y un comienzo nuevo totalmente. La historia de la gran cultura europea no conoce relación personal alguna de tan profunda significación simbólica como la existente entre Voltaire y Rousseau. Estos dos contemporáneos —aunque no fueran precisamente miembros de la misma generación—, que estaban unidos por infinitos lazos objetivos y personales, que tenían comunes amigos y seguidores, que fueron ambos colaboradores de una empresa literaria tan agudamente perfilada en cuanto a su ideología como la *Encyclopédie*, y pueden ser considerados como los dos precursores más influyentes de la Revolución, estaban en orillas opuestas de la gran divisoria que separaba la Europa moderna, individualista y anárquica, de un mundo en el que los lazos de la vieja cultura formalista no habían sido completamente rotos todavía. El naturalismo de Rousseau significa la negación de todo lo que formaba para Voltaire la quintaesencia de la cultura, sobre todo de las limitaciones del subjetivismo todavía compatible con las reglas de la decencia y el propio decoro. Antes de Rousseau, excepto en ciertas formas de la lírica, un poeta hablaba de sí mismo sólo indirectamente; después de él, el escritor apenas habla de otra cosa que de sí propio y lo hace de la manera más descarada. Entonces surge por vez primera aquel concepto de la literatura vivida y confidencial, que también para Goethe era decisivo cuando declaraba de su obras que todas ellas no eran otra cosa que "fragmentos de una gran confesión".

La manía de la autoobservación y de la autoadmiración en literatura, y la idea de que una obra es tanto más verdadera y convincente cuanto más directamente se refleja el autor en ella, forman parte de la herencia espi-

ritual de Rousseau. En los cien o ciento cincuenta años siguientes todo lo que tiene alguna significación en la literatura occidental está bajo el signo de este subjetivismo. No sólo Werther, René, Obermann, Adolphe y Jacopo Ortis pertenecen a la herencia de Saint-Preux; también los grandes héroes de la novela posteriores: Lucien de Rubempré, de Balzac, el Julien Sorel, de Stendhal, el Frédéric Moreau y la Emma Bovary, de Flaubert; hasta el Pierre, de Tolstoi, el Marcel, de Proust, y el Hans Castorp, de Thomas Mann, proceden de él. Todos ellos sufren la discrepancia entre el sueño y la realidad y son víctimas del conflicto entre sus ilusiones y la vida burguesa práctica y trivial. El tema encuentra vigencia total por vez primera en el *Werther*, y hay que figurarse la primera impresión producida por esta nueva conquista para comprender el efecto inaudito de la obra sobre sus contemporáneos, pero la antítesis está contenida ya en forma latente en *La Nouvelle Héloïse*. Ahora el héroe no se enfrenta con antagonistas personales, sino con una necesidad a la que no ve todavía, sin embargo, completamente inanimada y desprovista de inteligibilidad, lo mismo que el héroe de la novela desilusionada posterior, pero a la que no eleva en modo alguno sobre sí, como hace el héroe con el destino que le extermina. Pero sin el pesimismo histórico-filosófico de Rousseau y sin su enseñanza de la depravación del presente, la novela desilusionada del siglo XIX es tan incomprensible como la concepción de la tragedia en Schiller, Kleist y Hebbel.

Lo profundidad y la extensión de la influencia de Rousseau son inmensas. Es uno de aquellos espíritus que, como Marx y Freud en tiempos más recientes, cambian la ideología de millones de hombres en una misma generación, sin que muchos de ellos los conozcan siquiera de nombre. A finales del siglo XVIII había pocos pensadores que hubieran permanecido ajenos a la influencia de las ideas de Rousseau. Influencia semejante es posible sólo cuando un escritor es en el más profundo sentido el representante y la expresión de su tiempo. Con Rousseau cobran voz en la literatura por vez primera los más

amplios sectores sociales, la pequeña burguesía y la masa informe de los pobres, de los oprimidos y los parias. Es verdad que los "filósofos" de la Ilustración adoptaban con frecuencia el partido del pueblo, pero aparecían simplemente como sus intercesores y protectores. Rousseau es el primero que habla como uno de los del pueblo mismo, y que habla también por sí mismo cuando está hablando por el pueblo; no sólo excita a la rebelión, sino que es él mismo un rebelde. Sus predecesores eran reformadores, arbitristas, filántropos; él es el primer auténtico revolucionario. Ellos odiaban el "despotismo", luchaban contra la Iglesia y la religión positiva, se entusiasmaban por Inglaterra y por la libertad, pero llevaban la vida propia de las clases superiores y se sentían componentes de ellas a pesar de sus simpatías democráticas; Rousseau, por el contrario, no sólo está al lado de los más pobres y los más bajos, no sólo lucha por la igualdad absoluta, sino que sigue siendo toda su vida el pequeño burgués que era por nacimiento y el *déclassé* en que las circunstancias de su vida le habían convertido.

Rousseau aprendió a conocer en su juventud la verdadera miseria, que ninguno de los señores "filósofos" conocía por propia experiencia, y continuó llevando después la vida de un hombre de los estratos más bajos de la clase media, y alguna vez incluso la de un aldeano. Antes de él, los escritores eran considerados como pertenecientes por sí a los grupos más selectos de la sociedad, por bajo que fuera su origen; por profunda que pudiera ser su simpatía hacia el pueblo, habían tratado más bien de callar su procedencia del pueblo que de exhibirla. Rousseau, por el contrario, acentúa en toda ocasión que él no tiene nada absolutamente en común con las clases superiores. Si esto es simplemente "orgullo plebeyo" y se trata nada más de un mero resentimiento, puede quedar sin resolver; lo definitivo es que entre Rousseau y sus contrarios no existen simplemente diferencias de mentalidad, sino vitales antagonismos de clase. Voltaire decía de Rousseau que quería hacer a toda la humanidad civilizada arrastrarse de nuevo a cuatro pies, y ésta debió

de ser también la opinión de todas las clases superiores educadas y conservadoras. Para ellos Rousseau era no sólo un loco y un charlatán, sino también un peligroso aventurero y un criminal. Voltaire protestaba, sin embargo, no sólo como burgués y acaudalado señor que era, contra el plebeyo sentimentalismo, el entusiasmo vulgar y la falta de comprensión histórica de Rousseau, sino que se irritaba también, como burgués seco, escéptico y erudito de mentalidad realista, contra los abismos del irracionalismo que Rousseau había abierto y que amenazaban tragar todo el edificio de la Ilustración. Cuán grande era efectivamente este peligro y cuán justificados eran los temores de Voltaire, lo muestra el destino de la Ilustración en Alemania. Pero en Francia, Voltaire había subestimado el fruto de su propia influencia; allí no podían ya destruirse las conquistas del racionalismo y del materialismo.

La clasificación sociológica de Rousseau no es nada fácil a pesar de sus genuinos sentimientos democráticos. Las relaciones sociales son ya tan complicadas que la actitud subjetiva no es siempre ni exclusivamente decisiva cuando se trata del papel de un escritor en el proceso social. El racionalismo de Voltaire manifiesta ser en muchos aspectos más progresista y fecundo que el irracionalismo de Rousseau. Es cierto que éste adopta un punto de vista más radical que los enciclopedistas, y representa políticamente a círculos sociales más amplios no sólo que Voltaire, sino incluso que Diderot, pero en sus opiniones religiosas y morales es más retrógrado que ellos [80]. Y así como su sentimentalismo es profundamente burgués y plebeyo, pero su irracionalismo es reaccionario, su filosofía moral contiene también una íntima contradicción: tiene, de una parte, rasgos fuertemente plebeyos, pero implica, por otra, el germen de un nuevo aristocratismo. El concepto del "alma bella" presupone en parte la completa disolución de la καλοκἀγαθία e implica la plena interiorización de todos los valores humanos, pero

[80] Cf. JEAN LUC: *Diderot*, 1938, pp. 34-35.

en parte trae consigo una aplicación de los criterios estéticos a la moral y está en conexión con la consideración de los valores morales como don de la naturaleza. Significa el reconocimiento de una aristocracia espiritual a la que todos tienen derecho de herencia por naturaleza, pero en la que en lugar de los irracionales derechos de sangre aparece una genialidad moral igualmente irracional. El camino de la "belleza interior" de Rousseau conduce de una parte a caracteres como el Myschkin de Dostoievsky, que es un santo en figura de epiléptico y de idiota, y por otro lado al ideal de la perfección moral individual, que está por encima de toda responsabilidad social y de toda utilidad para la sociedad. Goethe, el olímpico, que no piensa en otra cosa que en su perfección interior, es un rousseauniano, lo mismo que lo era el joven librepensador, opuesto revolucionariamente a toda convención, que escribió el *Werther*.

El cambio de estilo que se realiza en la literatura con el prerromanticismo inglés y la obra de Rousseau —la sustitución de las formas objetivas, normativas, por otras más subjetivas e independientes— se expresa también del modo más expresivo en la música, que se convierte ahora por vez primera en un arte históricamente representativo e influyente. En ningún género de arte surge el cambio con tanta brusquedad y violencia como aquí, donde los contemporáneos hablan ya de una "gran catástrofe" [81]. El agudo conflicto entre Juan Sebastián Bach y sus inmediatos seguidores, sobre todo la forma despiadada en que la generación joven se burla de su anticuada forma fugada, refleja no sólo el cambio estilístico del patético y convencional Barroco tardío al íntimo Romanticismo temprano, sino también el tránsito de una técnica de composición por yuxtaposición fundamentalmente medieval, que las demás artes habían superado en el Renacimiento, a una forma emocionalmente homogénea, concen-

[81] J. S. PETRI: *Anleitung zur prakt. Musik*, 1782, p. 104. Citado por HANS JOACHIM MOSER: *Gesch. d. deutschen Musik*, II, 1, 1922, página 309.

trada y que se desarrolla de un modo dramático. No sólo Bach personalmente era un artista conservador; toda la música de su tiempo, juzgada con el criterio de las otras artes, aparece rezagada. Los sucesores inmediatos de Bach podían ya calificar con razón de "escolástico" el estilo del maestro, pues con todo lo profundamente sentido que es este estilo, y a menudo conmovedor por su profundidad de sentimiento, a los representantes de la nueva dirección subjetivista tenían que parecerles anticuados la forma rígida y solemne, el contrapunto escolar y detallista y toda la técnica expresiva impersonalmente convencional de las composiciones de Bach, pues tomaban como medida su propio criterio de la sencillez, la inmediatez y la intimidad.

Lo esencial para ellos, como para los defensores del romanticismo literario, era la representación de una efusión del sentimiento como proceso homogéneo, con una intensificación gradual y un punto culminante, a ser posible con un conflicto y una solución, en contraste con la descripción de un sentimiento constante desplegándose regularmente por toda la pieza [82]. Sus sentimientos no eran ni más profundos ni más intensos que los de sus predecesores; ocurría sólo que ellos los tomaban más en serio y querían hacerlos aparecer más importantes, y por esta razón los dramatizaban. Esta tendencia a la dramatización diferenciaba las nuevas formas cíclicas de la canción y de la sonata, de los viejos tipos secuenciales de la fuga, el pasacalle, la chacona y las otras formas basadas en la imitación y la *suite* [83]. La música anterior producía la impresión de comedida y templada, a consecuencia del tratamiento regular del contenido emocional, y, en cambio, la música moderna, con sus constantes

82 Sobre la unidad de tema y carácter en un movimiento, cf. HUGO RIEMANN: *Handb. d. Musikgesch.*, II, 3, pp. 132-33.

83 Sobre la antítesis del "tipo secuencial" y del "tipo de canción", WILHELM FISCHER: *Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils*, en *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österr.*, III, 1915, pp. 29 ss. Sobre la antítesis de la forma de fuga y la de sonata, cf. AUGUST HAHN: *Von zwei Welten der Musik*, 1920.

elevaciones y caídas, su tensión y aflojamiento, su exposición y desarrollo, daba intrínsecamente la impresión de inquietante y excitante. La "dramática" técnica expresiva, tendente a un sugestivo efecto final, tiene sobre todo su explicación en el hecho de que el compositor se encontraba situado frente a un público cuya atención tenía que despertar y cautivar con medios más efectivos que los usados para el público anterior. Simplemente por miedo a perder el contacto con sus oyentes desarrollaba la composición musical en una serie de impulsos constantemente nuevos y ascendía de una intensidad expresiva a otra.

Hasta el siglo XVIII toda música era más o menos música escrita para una ocasión específica; estaba compuesta por encargo de un príncipe, de la Iglesia o del concejo de la ciudad, y tenía como fin entretener a una sociedad cortesana, solemnizar la devoción de las funciones litúrgicas o elevar el esplendor de las solemnidades públicas. Los compositores eran músicos cortesanos, compositores religiosos o músicos del concejo; su actividad artística se limitaba al cumplimiento de los deberes anejos a su cargo; probablemente rara vez se les ocurre componer algo por cuenta propia, sin que se les haya encargado. Fuera de la Iglesia, de las fiestas y de los bailes, los ciudadanos tenían rara vez ocasión de oír música; sólo excepcionalmente podían asistir a las actuaciones de las orquestas al servicio de la nobleza y de la corte. A mediados del siglo XVIII comenzó a sentirse esto como una falta y se fundaron en las ciudades sociedades de conciertos [84]. A cargo de los *Collegia musica*, originalmente privados, se desarrollaron conciertos públicos, y, con ellos, una vida musical propiamente burguesa. Las sociedades musicales alquilaban salas cada vez más grandes y daban, mediante pago, conciertos para auditorios que iban en constante aumento [85]. De este modo se crea también un mercado libre para la producción musical, que corres-

[84] H. J. MOSER: *op. cit.*, pp. 314-15.
[85] L. BALET-E. GERHARD: *op. cit.*, p. 403

ponde al mercado literario con sus periódicos, revistas e imprentas. Pero mientras la literatura, lo mismo que la pintura por su parte, se habían independizado tiempo atrás de la utilización práctica inmediata de su producción, la música sigue siendo hasta finales del siglo XVII música exclusivamente de encargo. No hay antes de esa fecha música espontánea; meros conciertos musicales cuyo único propósito fuera la expresión del sentimiento no los hay hasta el siglo XVIII. El auditorio de los conciertos públicos se distinguía en varios puntos fundamentales de los oyentes habituales de las audiciones musicales cortesanas: tenía menos práctica en el juicio de las obras musicales; era un público que pagaba sus conciertos cada vez, y, por lo tanto, un público que había que conquistar y satisfacer constantemente; se reunía única y exclusivamente para disfrutar de la música como tal música, es decir, sin conexión con propósito alguno, como ocurría en la Iglesia, en el baile, en las solemnidades ciudadanas o incluso en los ambientes sociales de los conciertos cortesanos. Estas peculiaridades del nuevo público de concierto trajeron sobre todo aquella lucha por el éxito cuyos medios eran la agudización, el refuerzo y la concentración de los efectos, y que finalmente condicionó el estilo recargado, tendente a la constante intensificación de la expresión, que caracterizó la música del siglo XIX.

La burguesía se convierte en principal cliente de la música, y la música pasa a ser el arte favorito de la burguesía, la forma en que su vida emocional puede encontrar expresión de manera más inmediata y sin cortapisas. Pero mientras la música, de ser un arte con propósito definido pasa a ser un arte para la libre expresión de sentimientos, los músicos comienzan no sólo a sentir aversión contra toda música ocasional y de encargo, sino a renunciar generalmente a componer por oficio. Felipe Manuel Bach consideraba ya como mejores las obras que había escrito para sí mismo. Se anuncia con esto un conflicto de conciencia y una crisis donde antes no parecía haber ni siquiera una antítesis. El ejemplo más conocido y extremo del conflicto a que conduce el nuevo

subjetivismo es la desavenencia de Mozart con su protector, el arzobispo de Salzburgo. Nada caracteriza mejor la oposición existente ahora entre los músicos oficiales y los artistas libremente creadores que la diferenciación entre el virtuoso y el compositor, y entre el vulgar miembro de la orquesta y el director. La evolución se consuma de manera inusitadamente rápida, y es sorprendente que la falta de dominio completo, incluso de un solo instrumento, tan característica de los compositores modernos, sea evidente ya en Haydn [86].

Pero la aparición del público burgués de conciertos no sólo cambia el carácter de los medios de expresión musical y la situación social del compositor, sino que da una nueva dirección a la creación musical y una nueva significación a cada una de las obras en la producción total de los distintos compositores. La diferencia fundamental entre componer para un noble señor o un protector directo en general y crear para el anónimo público de concierto consiste en que la obra encargada está destinada la mayoría de las veces a una sola y única ejecución, mientras las obras de concierto, por el contrario, están escritas para ser interpretadas tantas veces como sea posible. Esto explica no sólo el gran cuidado con que tales obras están compuestas habitualmente, sino también la forma infinitamente más pretenciosa en que el compositor las presenta. Ahora que existe la posibilidad de crear obras que no caigan tan rápidamente víctima del olvido como los antiguos trabajos de encargo, el compositor quiere crear obras inmortales. Haydn componía ya más cuidadosa y lentamente que sus predecesores. Pero compone todavía unas cien sinfonías; Mozart escribe solamente la mitad, y Beethoven nada más que nueve. El cambio definitivo de la composición objetiva y por encargo a la confesión personal musical está entre Mozart y Beethoven, o, con más precisión, en el comienzo de la madurez de Beethoven inmediatamente antes de la *Heroica,* en un momento por tanto en que la organización

[86] H. J. MOSER: *op. cit.*, p. 312.

de conciertos estaba completamente desarrollada, y el comercio musical, que gana terreno con la necesidad de la repetida ejecución de las obras, constituye la fuente principal de ingresos para el compositor. En Beethoven, a partir de este momento, toda gran obra es no sólo la expresión de una nueva idea, sino también una fase nueva en la evolución del artista. Semejante evolución puede también comprobarse en Mozart, naturalmente, pero en él las premisas de una nueva sinfonía no siempre pueden ser consideradas como una fase nueva de su evolución artística; él escribe una nueva sinfonía si tiene aplicación para ella o si se le ocurre algo nuevo, pero esta novedad no necesita ser en modo alguno diferente del estilo de sus anteriores ideas sinfónicas. Arte y artesanía, que todavía no están completamente separados en él, son en Beethoven completamente distintos, y la idea de la obra de arte inconfundible, única, irrepetible, adquiere en la música una realización más pura todavía que en la pintura, aunque esta última, en cambio, se había independizado ya hacía siglos de la artesanía. En literatura, ciertamente, la emancipación de los propósitos artísticos frente a las tareas prácticas se había realizado ya completamente en tiempos de Beethoven y de manera tan natural que Goethe podía afirmar con cierto orgullo de entendido y artesano que toda su poesía había sido de circunstancias. Beethoven, que era todavía discípulo directo de Haydn, servidor de un príncipe, no hubiera podido sentirse tan orgulloso a este respecto.

3

EL ORIGEN DEL DRAMA BURGUES

La novela burguesa de costumbres y de familia representaba una innovación completa frente a la novela heroica, pastoril y picaresca que había dominado la literatura amena hasta la mitad del siglo XVIII, pero no se oponía en modo alguno a la vieja literatura de un modo tan consciente y metódico como el drama burgués, que había surgido de la oposición sistemática a la tragedia clásica y se convirtió en portavoz de la burguesía revolucionaria. La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada tan en serio como la nobleza, de la que habían surgido los héroes de la tragedia. El drama burgués significaba de antemano la relativización y depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas y era en sí una propaganda de la moral burguesa y de la igualdad de derechos reclamada por la burguesía. En su nacimiento a partir de la conciencia de clase burguesa estaba decidida toda su historia. Es verdad que el drama que tenía su origen en un conflicto social no representaba en modo alguno la primera y única forma, pero era el primer ejemplo de un drama que hacía de este conflicto su objeto directo y se colocaba abiertamente al servicio de una lucha de clases. El teatro había hecho siempre propaganda de la ideología de la clase que lo sostenía económicamente, pero los conflictos de clase constituían hasta ahora siempre el contenido latente de sus creaciones, mas no el contenido explícito. Nadie decía, por ejemplo: "¡Oh, vosotros, aristócratas atenienses; los preceptos de vuestra moral de estirpe están en oposición a los fundamentos de nuestro Estado democrático; vuestros héroes son no sólo fratri-

cidas y matricidas, son también reos de alta traición!" O también: "¡Oh, vosotros, Barones ingleses; vuestras costumbres desconsideradas amenazan la paz de nuestras industriosas ciudades, vuestros pretendientes a la corona y vuestros rebeldes no son otra cosa que terribles criminales!" O también: "¡Oh, vosotros, tenderos parisinos, usureros y leguleyos, sabed que si nosotros, la nobleza francesa, perecemos, perece con nosotros todo un mundo que es demasiado bueno para comprometerse con vosotros!" Ahora, en cambio, se dicen con toda franqueza cosas como ésta: "Nosotros, respetables burgueses, no queremos ni podemos vivir en un mundo que domináis vosotros, parásitos, e incluso si nosotros tenemos que perecer, nuestros hijos vencerán y vivirán".

El nuevo drama, a consecuencia de su carácter polémico y programático, tenía ya desde el principio que enfrentarse con una problemática desconocida para las viejas formas del drama. Pues aunque también éstas eran "tendenciosas", no daban lugar a obras de tesis. Una de las peculiaridades de la forma dramática es que, en virtud de su naturaleza dialéctica, se presta precisamente a la polémica; sin embargo, la "objetividad" prohibe al dramaturgo todo partidismo público. En ninguna forma del arte ha sido tan discutida como en ésta la licitud de la propaganda. Pero el problema surgió realmente cuando la Ilustración convirtió la escena en un púlpito laico y en una tribuna, y renunció en la práctica completamente al "desinterés" kantiano del arte. Sólo una época que *creía* tan firmemente como ésta en la educabilidad y perfeccionamiento del hombre podía llegar a un arte puramente tendencioso; cualquier otra hubiera dudado de la eficacia de una moral tan directamente predicada. Sin embargo, la verdadera diferencia entre el drama burgués y el preburgués no estaba precisamente en que la tendencia político-social que antes se disimulaba se exprese ahora abiertamente, sino en la circunstancia de que la lucha dramática se sostenga ahora, en vez de entre individuos aislados, entre héroes e instituciones, y de que el héroe, que era por lo demás representante de un grupo social, luche

contra fuerzas anónimas y deba formular su punto de vista como una idea abstracta, como una acusación contra el orden social existente. Los largos discursos y acusaciones comienzan ahora habitualmente con un "vosotros" en vez de con un "tú". "¿Qué son vuestras leyes, de las que hacéis alarde —declama Lillo—, sino la prudencia del loco y el valor del cobarde, el instrumento y la pantalla de todas vuestras villanías? Con ellas castigáis en otros lo que vosotros mismos y nadie más que vosotros hace, o hubierais hecho si hubierais estado en sus circunstancias; juzgáis a un pobre porque ha robado, y vosotros hubierais sido también ladrones si fuerais pobres"[67]. Así no se había hablado nunca todavía en un drama serio. Pero Mercier va todavía más allá: "Soy pobre porque hay demasiados ricos", dice uno de sus personajes. Este es casi ya el tono de Gerhart Hauptmann. Pero, a pesar de ello, el drama burgués del siglo XVIII implica en sí tan poco los criterios de un teatro popular como el drama proletario del XIX; uno y otro son resultado de una evolución que ha perdido la conexión con el pueblo hace mucho tiempo y se apoya en convencionalismos teatrales que tienen su origen en el clasicismo.

En Francia, el teatro popular, que podía exhibir obras como *Maître Pathelin,* había sido completamente desplazado de la literatura por el teatro cortesano; las obras bíblico-históricas y la farsa fueron sustituidas por la alta tragedia y por la comedia estilizada e intelectualizada. No sabemos con precisión lo que había sobrevivido de la vieja tradición medieval en la escena popular en las provincias en tiempos del drama clásico, pero en los teatros literarios de la capital y de la corte apenas si se había conservado de ella otra cosa que lo que contenían las obras de Molière. El drama evolucionó hacia un género literario en el que los ideales de la sociedad cortesana al servicio de la monarquía absoluta encontraron expresión del modo más directo y más impresionante. Se con-

[67] GEORGE LILLO: *The London Merchant or the History of George Barnwell,* 1731, IV/2.

virtió en un género *poético* representativo porque se prestaba a ser ofrecido en un impresionante ambiente social, y las representaciones teatrales ofrecían una oportunidad especial para desplegar la grandeza y esplendor de la monarquía. Sus temas se tornaron símbolo de una vida heroicofeudal, basada en la idea de la autoridad, del servicio y de la lealtad, y sus héroes se convirtieron en idealización de una clase social que, gracias a su despreocupación de los cuidados triviales de la vida cotidiana, podía ver en este servicio y en esta lealtad los más altos ideales éticos. Todos aquellos que no estaban en condiciones de dedicarse al culto de estos ideales fueron considerados como una especie del género humano cuya existencia estaba fuera de los límites de la dignidad dramática. La tendencia al absolutismo y la aspiración a hacer la cultura cortesana más exclusiva y más semejante al modelo francés condujeron también en Inglaterra al desplazamiento del teatro popular, que hacia fines del siglo XVI estaba todavía completamente fundido con la literatura de las clases superiores. También aquí se limitaron de manera progresiva los dramaturgos desde el reinado de Carlos I a producir para el teatro de la corte y de las clases superiores, de manera que la tradición popular del período isabelino se había perdido muy pronto. Cuando los puritanos procedieron a la clausura de los teatros, el drama inglés estaba ya en decadencia [88].

El azar había sido considerado siempre como uno de los elementos esenciales de la tragedia, y hasta el siglo XVIII todo crítico dramático estaba de acuerdo en que el revés de la fortuna era más impresionante cuanto más alta era la posición desde la que el héroe caía. En una época como la del absolutismo del siglo XVII este sentimiento debió ser especialmente fuerte, y así incluso [la poética del Barroco define la tragedia simplemente como un género cuyos héroes son príncipes, generales y altas personalidades similares.] Con todo lo pedante que pueda parecernos hoy esta definición, comprende un rasgo esen-

[88] LESLIE STEPHEN: *op. cit.*, p. 66.

cial de la tragedia e incluso señala tal vez el origen de los acontecimientos trágicos. En consecuencia, fue efectivamente un cambio definitivo el que en el siglo XVIII convirtió al burgués ordinario en protagonista de una acción dramática seria y significativa y le hizo aparecer víctima de trágicos destinos y representante de elevadas ideas morales. A nadie se le hubiera ocurrido anteriormente semejante cosa, aunque la afirmación de que el elemento burgués había sido retratado en la vieja escena siempre con finalidad cómica no corresponde en modo alguno a la realidad. Mercier calumnia a Molière cuando le reprocha que quisiera "ridiculizar y humillar" a la burguesía [89]. Molière caracteriza al burgués en general como honrado, franco, inteligente e incluso agudo, y hace esto la mayoría de las veces con ánimo de atacar a las clases altas [90]. En el viejo drama, sin embargo, nunca se había hecho a un miembro de la clase media portador de un destino elevado y estremecedor ni realizador de un hecho noble y ejemplar. Los creadores del drama burgués se liberan ahora tan absolutamente de esta limitación y del prejuicio de que el ascenso del burgués a protagonista de la tragedia significa la trivialización del género, que no pueden comprender ya en lo sucesivo el sentido dramático de la elevación social del héroe sobre los hombres vulgares. Juzgan el problema en conjunto desde el lado humano, y piensan que el alto rango del héroe aminora el interés de los espectadores por su destino, ya que un auténtico interés de solidaridad sentimental puede sólo sentirse hacia personas de la misma condición social [91]. Este democrático punto de vista está sugerido ya en la dedicatoria de *Merchant of London*, de Lillo, y los dramaturgos burgueses en su mayoría se mantienen en esta idea. Naturalmente, tienen que compensar la significación que el héroe de la

[89] MERCIER: *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. Citado por F. GAIFFE: *op. cit.*, p. 91.

[90] CLARA STOCKMEYER: *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges*, 1922, p. 68.

[91] BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

tragedia antigua poseía por su misma posición social con la profundidad y enriquecimiento del retrato de su carácter, lo que conduce a una sobrecarga psicológica del drama y crea una problemática más amplia de la que conocían los antiguos dramaturgos.

El ideal humano que perseguían los precursores de la nueva literatura burguesa era incompatible con el concepto tradicional de la tragedia y de los héroes trágicos. Por esto aseguraban ellos con cierta insistencia que la era de la tragedia había pasado ya, y calificaban a sus maestros, Corneille y Racine, de meros ensartadores de palabras[92]. Diderot exigía la abolición de las grandes tiradas declamatorias, que consideraba tan insinceras como antinaturales, y Lessing combatía el artificioso estilo de la *tragédie classique* al mismo tiempo que su mendaz carácter clasista. Ahora se descubre por vez primera el valor de la verdad artística como arma en la lucha social. Ahora se es consciente por primera vez de que la reproducción fiel de los hechos conduce por sí misma a la disolución de los prejuicios sociales y a la abolición de la injusticia, de que aquellos que luchan por la justicia no tienen que temer la verdad en ninguna de sus formas, y de que, en una palabra, existe una cierta concordancia entre la idea de la verdad artística y la de la justicia social. Ahora surgió aquella alianza tan conocida en el siglo XIX entre el radicalismo y el naturalismo, aquella solidaridad que los elementos progresistas sintieron que existía entre ellos y los naturalistas, aunque éstos, como Balzac por ejemplo, políticamente pensaran de manera distinta a ellos.

Diderot formuló ya los principios más importantes de la teoría dramática naturalista. Exige no sólo la motivación natural y psicológicamente correcta de los procesos espirituales, sino también la exactitud de la descripción del ambiente y la fidelidad a la naturaleza en la decoración. Quiere, de acuerdo con el espíritu mismo del naturalismo, que la acción lleve no a grandes efectos escé-

92 ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*, II, Lettre XVII.

nicos, sino a una serie de cuadros ópticamente expresivos, con lo que parece estar pensando en algo por el estilo de los "cuadros vivos" de Greuze. Desde luego, siente más fuertemente el estímulo sensual de lo visual que el efecto meramente intelectual de la dialéctica dramática. También en el campo de la lingüística y en el de la acústica prefiere los efectos sensuales y naturalmente sonoros. Quisiera restringir la acción a la pantomima, a los gestos y a las representaciones mímicas, y la dicción a exclamaciones e interjecciones. Pero quiere, sobre todo, sustituir el verso, el rígido y pomposo alejandrino, por el lenguaje cotidiano, ni retórico ni patético. Busca, sobre todas las cosas, bajar el tono altisonante de la tragedia clásica y amortiguar su efectismo teatral. La preferencia del drama burgués por lo íntimo, lo directo y lo cordial representa en esto indudablemente el papel principal. La concepción artística burguesa, que ve en la representación de lo inmanente y de lo que se basta a sí mismo el fin verdadero, trata de dar a la escena un carácter cerrado, a manera de microcosmos. Con esta actitud se explica la idea de la imaginaria "cuarta pared", que también fue sugerida en primer lugar por Diderot. La presencia de espectadores en la escena había sido considerada molesta ya con anterioridad, pero Diderot ahora quiere que la obra se represente como si no hubiera delante absolutamente ningún público. Con esto comienza realmente el ilusionismo completo en el teatro, el desplazamiento de los convencionalismos y el encubrimiento de la naturaleza ficticia de la representación.

La tragedia clásica ve al hombre aislado y le presenta como una entidad espiritual independiente y autónoma que está en contacto exclusivamente externo con la realidad material, la cual no le influye en lo íntimo. El drama burgués, por el contrario, le concibe como parte y función de su ambiente y le describe como un ser que en vez de dominar la realidad concreta, como ocurría en la tragedia, está dominado y absorbido por esta realidad. El medio ambiente cesa de ser mero fondo y marco y adquiere una participación activa en la conformación

del destino humano. Los límites entre mundo interno y externo, espíritu y materia, se hacen borrosos y se desdibujan gradualmente, de manera que al fin toda acción, toda determinación, todo sentimiento contienen algo extraño, externo, material, algo que no tiene su origen en el sujeto y que hace aparecer al hombre como producto de una realidad sin alma ni intelecto. Sólo una sociedad que ha perdido la fe tanto en la necesidad y en la ordenación divina de las diferencias sociales como en su relación con las virtudes y los méritos personales, una sociedad que vive el auge diariamente creciente del poder del dinero y no ve otra cosa en torno a sí sino que los hombres se vuelven lo que las circunstancias los hacen, pero que afirma esta dinámica social porque o le debe su encumbramiento o lo espera de ella, solamente una sociedad semejante podía reducir el drama a las categorías de espacio y tiempo reales, y tomar los personajes de su contorno material.

Cuán fuertemente estaban condicionados este materialismo y ese naturalismo por los factores sociales lo muestra de la manera más sorprendente la doctrina de Diderot sobre los caracteres del drama, es decir, la teoría de que la posición social de los personajes debe poseer un grado de realismo y relieve más alto que sus hábitos personales y espirituales, y que la cuestión de que uno sea juez o funcionario o comerciante es de mayor importancia que la suma de sus cualidades personales. El núcleo de toda la doctrina lo constituye la hipótesis de que el espectador puede escapar mucho menos a la influencia de un drama si ve representada en la escena su propia clase social, que debe reconocer de manera normal, que si ve representado su propio carácter, que puede repudiar si quiere hacerlo [93]. En esta necesidad del espectador de identificarse con sus compañeros de clase tiene su origen verdadero la psicología del drama naturalista, que interpreta a los personajes como fenómenos

[93] DIDEROT: *Entretiens sur le Fils naturel. Oeuvres*, 1875-1877. VII, p. 150.

sociales. Por mucha verdad objetiva que pueda contener semejante interpretación de los personajes, convertida en principio exclusivo, conduce a un falseamiento de los hechos. La suposición de que los hombres y las mujeres son tan sólo seres sociales produce una pintura tan arbitraria de la experiencia como la visión según la cual todo hombre aparece como un individuo único e incomparable. Ambas estilizan y romantizan la realidad. Es indudable, en cambio, que la imagen que una época determinada tiene del hombre está condicionada por las circunstancias sociales, y que la alternativa de representarlo especialmente como personalidad autónoma o como representante de una clase depende de las circunstancias sociales y de los objetivos políticos de los respectivos portadores de la cultura. Cuando un público desea ver acentuados en la representación del hombre los orígenes sociales y las características de clase, es siempre signo de que esa sociedad ha adquirido conciencia de clase, lo mismo si se trata de un público aristocrático que burgués. En relación con esto, la cuestión de si el aristócrata es sólo aristócrata y el burgués sólo burgués es completamente indiferente.

La concepción materialista y sociológica del hombre, que le hace aparecer como mera función de su ambiente, condiciona una nueva forma de drama, completamente distinta de la tragedia clásica. No sólo significa la degradación del héroe, sino que hace problemática la posibilidad del drama según el antiguo concepto, pues priva al hombre de su libre autodeterminación y con ello en parte también de la responsabilidad de sus acciones. Porque, si su alma no es más que campo de batalla de fuerzas anónimas, ¿qué se le puede imputar a él como hecho verdadero? La valoración moral de las acciones pierde todo sentido o al menos se hace muy dudosa, y la ética del drama se diluye en mera psicología y casuística. Pues en un drama en el que domina la ley natural, y nada más que la ley natural, no puede tratarse más que del análisis de los motivos y de seguir el camino por el que el héroe llega a su acción. Aquí se ventila todo el problema de

la culpabilidad trágica. Los fundadores del drama burgués renunciaron a la tragedia para introducir en el drama al hombre cuya culpa es lo contrario de lo trágico, al estar condicionado por la realidad cotidiana; sus sucesores niegan la misma existencia de la culpa para salvar la tragedia. El Romanticismo elimina la cuestión de la culpa incluso de su interpretación de la tragedia anterior, y en vez de acusarles de una falta les convierte en una especie de superhombres cuya grandeza se manifiesta en la aceptación de su destino. El héroe de la tragedia romántica vence incluso en la derrota y supera el destino adverso convirtiéndolo en una solución fatal y completamente adecuada de su problema vital. Así vence el Príncipe de Hamburgo, de Kleist, su temor a la muerte, y con esto anula el aparente absurdo y la inadecuación de su suerte, tan pronto como la decisión sobre su vida está en sus propias manos. Se sentencia a sí mismo a muerte desde que se da cuenta de que es la única solución de la situación en que se encuentra. La aceptación de la inevitabilidad del hado, la presteza e incluso la alegría con que se ofrece, es su victoria en la derrota, la victoria de la libertad sobre la necesidad. El hecho de que al final no tenga que morir corresponde a la sublimación y a la espiritualización que la tragedia experimenta. El reconocimiento de la culpa o de lo que queda de la culpa, la lucha victoriosa por escapar de la oscuridad del error y llegar a la clara luz de la razón, es ya la expiación y la compensación del equilibrio alterado. El Romanticismo reduce la culpa en la tragedia al capricho del héroe, a su simple voluntad personal y a su existencia individual en rebeldía contra la unidad original de todo lo existente. Según la interpretación que Hebbel da a esta idea, es en dramaturgia completamente igual que el héroe caiga a consecuencia de una acción buena o mala. Esta interpretación romántica de la tragedia, que culmina en la apoteosis del héroe, está infinitamente lejos de los melodramas de Lillo y Diderot, pero hubiera sido inconcebible sin la revisión a que los primeros dramaturgos burgueses sometieron la cuestión de la culpa.

Hebbel era totalmente consciente del peligro que amenazaba a la forma del drama en la ideología burguesa, pero, en contraste con los neoclásicos, no desconoció en modo alguno las nuevas posibilidades dramáticas que contenía la vida burguesa. Las desventajas formales de la transformación psicológica del drama eran obvias. La acción trágica era en los griegos, en Shakespeare y hasta cierto punto en los clásicos franceses, un fenómeno fatídico, inexplicable e irracional; su efecto estremecedor se debía sobre todo a su incomprensibilidad. La nueva motivación psicológica le daba ahora una medida humana, y, como querían los representantes del drama burgués, era más fácil para el público simpatizar con los personajes escénicos. Los adversarios del drama burgués olvidaban, sin embargo, cuando lamentaban la pérdida del terror, de la inmensurabilidad y de la inevitabilidad trágica, que el efecto irracional de la tragedia no se había perdido como consecuencia de la motivación psicológica, sino que la necesidad de semejante motivación se había sentido precisamente cuando el contenido irracional de la tragedia había perdido ya su efecto. El peligro más grande que amenazaba al drama como forma teatral en la motivación psicológica y espiritual era la pérdida de su carácter sensorialmente evidente, abrumadoramente directo y brutalmente realista, sin el que no era posible efecto escénico alguno en el viejo sentido de la palabra. La conformación dramática se hizo cada vez más íntima, más intelectualizada, más ajena al efecto sobre la masa y más correspondiente al goce privado y personal. Sin embargo, no sólo la acción y el proceso escénico, sino también los caracteres, pierden su perfil; se hacen más ricos, pero menos claros; más fieles a la vida, pero menos fácilmente comprensibles; menos inmediatos al espectador y más difícilmente reductibles a un esquema recordable. Pero precisamente en esta dificultad consistía el atractivo especial del nuevo drama, que se alejaba más cada vez del teatro popular y de los grandes grupos sociales.

Los personajes mal delimitados traían consigo oscuros conflictos, situaciones en las que ni los personajes en-

frentados ni los problemas vitales en cuestión quedaban bastante claros. Esta falta de claridad estaba condicionada sobre todo por la conciliatoria moral burguesa, psicológicamente comprensiva, que por encima de todo buscaba circunstancias aclaratorias y atenuantes y mantenía el punto de vista del "Todo comprendido, todo perdonado". En el viejo drama dominaba una medida uniforme de valores morales que reconocían también los malvados y los canallas [94]; pero ahora que ha surgido un relativismo ético con la revolución social, el dramaturgo dudaba a menudo entre dos ideologías morales, y dejaba sin resolver el auténtico problema, como, por ejemplo, Goethe, el conflicto entre Tasso y Antonio. La discutibilidad de los motivos y disculpas debilitaba la inevitabilidad del conflicto dramático, pero fortalecía la vivacidad dialéctica, de manera que no se puede mantener en modo alguno que el relativismo ético del drama burgués ha tenido solamente una influencia destructora en las formas dramáticas. La nueva moral burguesa no fue menos fértil dramáticamente que la moral feudal aristocrática de la antigua tragedia. Esta no conocía otros deberes que los de la lealtad al señor feudal y al honor, y ofrecía el espectáculo imponente de conflictos en los que poderosos y violentos personajes se enfurecían consigo mismos y con otros. El drama burgués descubre por su parte los deberes para con la sociedad [95], y describe la lucha por la libertad y la justicia de hombres que están exteriormente más sujetos, pero que, sin embargo, son internamente libres y animosos; una lucha que es tal vez menos teatral, pero que, no obstante, en sí no es menos dramática de lo que lo era la lucha sangrienta de la tragedia heroica. El resultado de la lucha, sin embargo, no tiene aquí el mismo grado de inevitabilidad que allí, donde la moral simple de la fidelidad feudal

[94] GEORG LUKÁCS: *Zur Soziologie des mod. Dramas*, en "Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolitik", 1914, vol. 38, pp. 330 s.

[95] ARTHUR ELÖSSER: *op. cit.*, 13. PAUL ERNST: *Ein Credo*, 1912, páginas 102 s.

y de la caballerosidad heroica no dejaban salida alguna, ni compromiso, ni posibilidad de nadar entre dos aguas. Nada caracteriza mejor la nueva actitud moral que las palabras de Lessing en *Natán el Sabio:* "Ningún hombre debe verse obligado", palabras que, naturalmente, no significan que el hombre esté libre de deberes, sino que es interiormente libre, es decir, libre en la elección de sus medios, y que no es responsable de sus acciones más que ante sí mismo. En el antiguo drama se acentuaban los lazos internos; en el nuevo se acentúan los externos; pero éstos, por muy opresivos que sean, dejan curso libre a la acción dramáticamente relevante. "La vieja tragedia descansa en un inevitable deber" —dice Goethe en su ensayo *Shakespeare und kein Ende;* "Todo deber es despótico..., la voluntad, por el contrario, es libre... Es el dios de la época... El deber hace a la tragedia grande y fuerte, la voluntad la hace débil y pequeña." Goethe adopta aquí un punto de vista conservador y valora el drama según el esquema de la antigua inmolación cuasirreligiosa, en lugar de hacerlo según los principios del conflicto de voluntad y conciencia en que el drama se ha convertido; reprocha al drama moderno el que conceda a sus héroes demasiada libertad. Los críticos posteriores caen en el error opuesto y piensan que el determinismo del drama naturalista no plantea la cuestión de la libertad y hace imposible, por tanto, todo conflicto dramático. Ellos no comprenden que, a efectos dramáticos, es totalmente indiferente cuál es el origen de la voluntad, por qué motivos se rige, qué es en ella "espiritual" y qué es "material", con tal que de una manera u otra haya conflicto dramático [96].

Estos críticos comprenden bajo el principio que ellos oponen a la voluntad del héroe algo completamente distinto de lo que Goethe había comprendido; se trata de dos clases completamente distintas de necesidad. Goethe piensa, al referirse a las antinomias del antiguo drama,

[96] Cf. G. LUKÁCS: *loc. cit.*, p. 343.

en el conflicto entre deber y pasión, lealtad y amor, moderación y presunción, y lamenta que en el drama moderno la fuerza de los principios objetivos de orden haya disminuido en comparación con la del subjetivismo. Posteriormente se entiende por necesidad la mayor parte de las veces las leyes de la realidad empírica, es decir, aquéllas del ámbito físico y social, cuya inevitabilidad ha descubierto precisamente el siglo XVIII. En realidad se habla de tres cosas distintas: una voluntad, un deber y una necesidad. La inclinación individual en el drama moderno está frente a dos distintos órdenes objetivos de la realidad; uno ético-normativo y otro físico-fáctico. El idealismo filosófico describe las leyes de la experiencia como meramente accidentales, en contraste con la validez universal de las normas éticas, y, de acuerdo con este idealismo, la moderna teoría neoclásica considera corruptor el predominio en el drama de las condiciones materiales de la existencia. Pero afirmar que la dependencia del héroe de su ámbito material frustra toda manifestación voluntaria, todo conflicto dramático, todo efecto trágico, y hace por sí misma problemática la posibilidad del drama, no es otra cosa que un prejuicio romántico idealista. El mundo moderno, naturalmente, ofrece a la tragedia, a consecuencia de su moral conciliadora y del sentido no trágico de la vida en la burguesía, menos material que le ofrecían las edades anteriores. El público burgués prefiere las obras con un *happy ending* a las grandes tragedias torturantes, y, como Hebbel señala en el prólogo a su *María Magdalena*, no encuentra ninguna diferencia esencial entre trágico y triste. Este público no comprende simplemente que la tristeza no es en sí trágica, y que lo trágico no es necesariamente triste.

[El siglo XVIII era aficionado al teatro y fue para la historia del drama un período inusitadamente fértil, pero no fue un período trágico, no fue una época que considerase el problema de la existencia humana en forma de alternativas sin componenda posible. Las grandes épocas de la tragedia son aquéllas en que se realizan los desplazamientos sociales revolucionarios y una clase domi-

nante pierde súbitamente su poder y su influencia. Los conflictos trágicos giran usualmente en torno a los valores que constituyen la base moral del poder de esta clase, y la ruina del héroe simboliza y transfigura la ruina que amenaza a la clase como conjunto. Tanto la tragedia griega como el drama inglés, español y francés de los siglos XVI y XVII aparecen en tales períodos de crisis y simbolizan el destino trágico de sus aristocracias. El drama heroíza e idealiza su ruina de acuerdo con el concepto del público, que en gran parte se compone ya de miembros de la misma clase que decae. También en el caso del drama shakespeariano, cuyo público no está dominado por esta clase y donde el poeta no está del lado de la clase social amenazada de ruina, la tragedia extrae su inspiración, su concepto del heroísmo y su idea de la necesidad, de la perspectiva que le ofrece el destino de las antiguas clases dominantes. En contraste con estas épocas, los períodos en que imponen el tono una clase social que cree en su triunfo definitivo no son favorables para el drama trágico. Su optimismo, su fe en la capacidad de victoria de la razón y de la justicia, impiden el resultado trágico de la complicación dramática o buscan hacer de la necesidad trágica una equivocación trágica. La diferencia entre las tragedias de Shakespeare y de Corneille, de un lado, y las de Lessing y Schiller, de otro, consiste en que en las primeras la ruina del héroe es una sublime necesidad y, en las otras, mera necesidad histórica. No hay orden social imaginable en el que Hamlet o Antonio no tengan que caer inevitablemente en la ruina; pero los héroes de Lessing y Schiller, Sara Sampson y Emilia Galotti, Fernando y Luisa, Carlos y Posa, pueden, por el contrario, ser felices y estar alegres en cualquier otra sociedad y en cualquier otro tiempo, excepto en los suyos propios, es decir, en los de sus autores. Una época que considera la infelicidad de los hombres como algo condicionado históricamente, y no se la considera como un hado inevitable e irreparable, puede, sin embargo, crear tragedias, incluso importantes, pero en cambio no puede en modo alguno

decir en esta forma su palabra última y más profunda. Con todo, puede ser exacto decir que "cada época engendra su propia necesidad y, por lo tanto, su propia tragedia"[97]; sin embargo, el género representativo de la Ilustración no fue la tragedia, sino la novela. En épocas de tragedia los representantes de las viejas instituciones combaten el concepto del mundo y las aspiraciones de la nueva generación; y en épocas en que prevalece el drama no trágico, por lo general la generación joven combate las viejas instituciones. El individuo aislado, naturalmente, puede estrellarse contra tales instituciones lo mismo que puede ser exterminado por los representantes de un mundo nuevo. Sin embargo, una clase que cree en su victoria definitiva considerará sus víctimas como el precio de su victoria, y, por el contrario, otra que siente cercano su fin irremisible ve en el destino trágico de sus héroes el signo de la ruina del mundo y de un crepúsculo de los dioses. A la burguesía optimista que cree en la victoria de su causa los golpes destructores del destino ciego no le ofrecen tranquilidad ni ánimos; sólo las clases en ruina de las épocas trágicas encuentran consuelo en la idea de que en este mundo toda grandeza y toda nobleza están condenadas a la ruina, e ilumina esta ruina con un resplandor transfigurador. Tal vez la filosofía romántica de la tragedia, con su apoteosis del héroe que se ofrece voluntariamente, es ya un signo de la decadencia de la burguesía. En cualquier caso, la burguesía no engendra un drama trágico reconciliado con el destino hasta que no se siente amenazado en su propia existencia; entonces se verá aparecer, como ocurre en las obras de Ibsen, al destino llamando en la puerta, en la figura amenazadora de la juventud triunfante.

La diferencia más importante entre la experiencia trágica del siglo XIX y la de los tiempos anteriores consistió en que la moderna burguesía, en contraste con las antiguas aristocracias, no sólo se sintió amenazada desde fuera. Era una clase tan diversamente compuesta e inte-

97 A. KLÖSSER: *op. cit.*, p. 215.

grada por tan distintos elementos, que parecía llevar implícita la disolución desde sus comienzos. Comprendía no sólo elementos que simpatizaban con los grupos reaccionarios y otros que se sentían solidarizados con el bajo pueblo, sino, sobre todo, también aquella intelectualidad socialmente desarraigada que coqueteaba tan pronto con las clases superiores como con las inferiores, y que, por ello, representaba en parte las ideas del Romanticismo contrarrevolucionario y enemigo de la Ilustración, y en parte luchaba en pro de la revolución permanente. En ambos casos despertaba en la burguesía dudas sobre su propio derecho a la existencia y sobre la duración de su orden social. Surgió un sentido de la vida antiburgués o "supraburgués", una conciencia de que la burguesía había sido infiel a sus ideas originales y de que ahora tenía que vencerse a sí misma y luchar para conquistar un ideal de humanidad universalmente válido. En general, naturalmente, estas tendencias "supraburguesas" tenían un origen antiburgués y antidemocrático. La evolución que hizo que Goethe, Schiller y muchos otros escritores, principalmente en Alemania, pasaran de sus comienzos revolucionarios a su actitud posterior conservadora y frecuentemente antirrevolucionaria, correspondía al movimiento reaccionario de la propia burguesía y a la traición de la burguesía a la Ilustración. Los escritores eran simplemente los portavoces de su público. Pero no era raro el caso de que sublimaran las convicciones reaccionarias de sus lectores, y que, con su conciencia menos desarrollada y con su mayor destreza para fingir, simularan más altos ideales supraburgueses cuando estaban hundidos realmente hasta un nivel pre y antiburgués.

Esta psicología de represión y sublimación trajo consigo a menudo una estructura tan embrollada, que las diversas tendencias son con frecuencia apenas diferenciables. Se ha podido establecer que en *Kabale und Liebe*, de Schiller, por ejemplo, se cruzan tres generaciones distintas y, por tanto, tres ideologías: la preburguesa del círculo cortesano, la burguesa de la familia de Luisa, y

la "supraburguesa" de Fernando [98]. Pero el mundo supraburgués se diferencia en esta obra del burgués todavía simplemente en su mayor holgura y en su carencia de prejuicios. Las relaciones son ya mucho más complicadas en una obra como el *Don Carlos*, donde la filosofía supraburguesa de Posa le hace capaz de comprender a Felipe e incluso hasta de sentir una cierta simpatía por el "desgraciado" rey. En una palabra, es cada vez más difícil establecer si la mentalidad "supraburguesa" del dramaturgo corresponde a una ideología progresiva o reaccionaria, y si se trata de una autosuperación de la burguesía o, simplemente, de una deserción. Como quiera que sea, los ataques a la burguesía se convierten en un rasgo característico del drama burgués, y el rebelde contra la moral burguesa y su sentido de la vida, el burlador de los convencionalismos burgueses y de su filisteísmo y su estrechez de miras llega a ser una de sus figuras básicas. Sería extraordinariamente revelador para la enajenación gradual de la literatura frente al poder de la burguesía estudiar la metamorfosis que ha experimentado esta figura desde el *Sturm und Drang* hasta Ibsen y Shaw. Porque no se trata simplemente del estereotipado rebelde contra el orden social establecido, que es uno de los tipos básicos del drama en todos los tiempos, ni de una mera variante de la rebelión contra el que por el momento detenta el poder, que es una de las situaciones dramáticas fundamentales, sino que representa un ataque concreto y consecuente contra la burguesía, contra los fundamentos de su existencia espiritual y de sus pretensiones de representar una norma ética de validez universal. En suma, nos encontramos ante una forma literaria que, de ser una de las armas más efectivas de la clase media, se convirtió en un instrumento peligroso de su autoenajenamiento y su desmoralización.

[98] FRITZ BRÜGGEMANN: *Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrhunderts*, "Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch.", III/1, 1925.

4

ALEMANIA Y LA ILUSTRACION

El movimiento romántico del siglo XVIII fue en toda Europa un fenómeno sociológicamente contradictorio. Representaba, de una parte, la continuación y la cumbre de la emancipación de la burguesía iniciada con la Ilustración, siendo por ello la expresión de un emocionalismo y un entusiasmo plebeyos y, por tanto, la antítesis del intelectualismo delicado y discreto de las clases superiores; y, por otra parte, era la reacción de estas mismas clases contra el racionalismo "corruptor" y las tendencias reformadoras de la Ilustración. Este movimiento se desarrolló al principio en los amplios sectores de la clase media, en los que la Ilustración había influido sólo superficialmente, y en aquella parte de la burguesía a la que le parecía que la Ilustración estaba todavía demasiado estrechamente ligada con la vieja cultura clásica; gradualmente, sin embargo, se convirtió en posesión de aquellos estratos que utilizaban las tendencias emocionales de la época para el logro de sus objetivos antirracionales, reaccionarios religiosa y políticamente. Sin embargo, mientras en Francia e Inglaterra la burguesía seguía siendo consciente de su propia situación social y no abandonó nunca completamente las conquistas de la Ilustración, en Alemania cayó bajo el influjo de la ideología irracionalista romántica antes de que hubiera pasado por la escuela del racionalismo. Con esto no quiere decirse que el racionalismo como doctrina no tuviera ningún representante en Alemania; probablemente estuvo presente en las Universidades alemanas de manera más vigorosa que en parte alguna, pero fue siempre cabalmente eso: una doctrina, la especialidad de unos estudiosos y de los poetas académicos. Nadie había infiltrado completamente

este racionalismo en la vida pública, en la ideología político-social de las grandes masas y en la actitud vital de las clases medias. Había en Alemania, efectivamente, grandes representantes aislados de la Ilustración, Lessing sobre todo, que es probablemente la personalidad más genuina y más atractiva humanamente de todo el movimiento; pero los seguidores sinceros, lúcidos y constantes de las ideas de la Ilustración fueron siempre fenómenos aislados y constituyeron una excepción, incluso entre los intelectuales. La mayoría de la burguesía y de la intelectualidad era incapaz de comprender el significado de la Ilustración en relación con su propio interés de clase; no era difícil desfigurar ante sus ojos el carácter del movimiento y caricaturizar las limitaciones e insuficiencias del racionalismo. No se puede, naturalmente, presentar el proceso simplemente como una conspiración en la que los escritores fuesen mercenarios y cómplices de los políticos. Probablemente ni siquiera los conductores de la opinión pública admitieron nunca que se trataba de una falsificación ideológica de la realidad, pero en cualquier caso los representantes intelectuales de la burguesía *estaban bien lejos de tener consciencia de que aquello era* un fraude o una traición.

Pero ¿cómo surgió esta falsa conciencia, esta ingenuidad política de la intelectualidad, que condujo finalmente a Alemania a la tragedia? ¿Cómo se puede explicar que la burguesía alemana no llegara nunca a asimilar auténticamente la Ilustración, y que la intelectualidad progresista y con conciencia de clase fallara completamente como grupo compacto? La Ilustración fue la escuela política elemental de la burguesía moderna, y sin ella su papel en la historia cultural de los últimos siglos sería inconcebible. La desgracia de Alemania consistió en que desaprovechó a su tiempo esta escuela, y después no pudo nunca ya resarcirse de ello. Cuando la Ilustración pasó a ser el movimiento intelectual predominante en Europa, la intelectualidad alemana no estaba madura todavía para participar en él; y luego ya no era tan fácil sobreponerse a las ingenuidades y perjuicios del movimiento.

El retraso de la intelectualidad alemana, naturalmente, no explica nada, y él mismo debe ser explicado previamente. La burguesía alemana había perdido en el curso del siglo XVI su influencia económica y política, que había ido creciendo constantemente desde finales de la Edad Media, y con ello perdió su significación cultural. El comercio internacional se desplazó del Mediterráneo al Océano Atlántico; la Liga Hanseática y las ciudades alemanas fueron sustituidas por las holandesas e inglesas, y las ciudades del sur de Alemania, particularmente Augsburgo, Nuremberg, Ratisbona y Ulm, centros de la cultura alemana de entonces, declinaron al mismo tiempo que las ciudades mercantiles italianas, cuyas líneas de comunicación en el ámbito del Mediterráneo habían cortado los turcos. La ruina de las ciudades alemanas significaba la decadencia de la burguesía tudesca; los príncipes no tenían ya nada que esperar ni que temer de ella. El poder de los príncipes había llegado en el Oeste de Europa, desde fines del siglo XVI, a un fortalecimiento considerable, dando lugar a un nuevo proceso de aristocratización, pero las monarquías occidentales se apoyaban siempre en parte en la burguesía en su lucha contra la nobleza feudal, y, por lo que se refiere a la nobleza, o abandonó el comercio y la industria totalmente en manos de la burguesía, como ocurrió en Francia, o se alió con ella para el aprovechamiento de la prosperidad económica, como en Inglaterra. Por el contrario, los príncipes alemanes, que después de la dominación de las sublevaciones de los campesinos eran los dueños indiscutibles del país, no veían peligro en la nobleza, a la que ellos mismos pertenecían y cuya política representaban ante el Emperador, sino en los campesinos y en la burguesía, que amenazaban su predominio. Los príncipes territoriales alemanes, a diferencia de los reyes de Francia y de Inglaterra, eran grandes terratenientes que tenían sobre todo intereses feudales y a los que el bienestar de la burguesía y de las ciudades no les preocupaba gran cosa. La Guerra de los Treinta Años había completado el hundimiento del comercio alemán y destruido

las ciudades tanto en lo económico como en lo político [99]. La Paz de Westfalia confirmó el particularismo alemán y fortaleció la soberanía de los príncipes territoriales; sancionó con ello aquellas condiciones frente a las cuales el Oeste europeo, donde el rey, hasta cierto punto, representaba la unidad de la nación y defendía sus intereses en determinadas circunstancias incluso contra la aristocracia, puede ser calificado como progresista. Aquí continuó existiendo entre el rey y la nobleza insubordinada, incluso después de la reconciliación, una cierta tensión de la que la burguesía se aprovechó resueltamente; en Alemania, por el contrario, los príncipes y la nobleza estaban siempre de acuerdo cuando se trataba de privar de sus derechos a las demás clases. En el Oeste de Europa la burguesía se había establecido en la Administración y nunca más pudo ser completamente desalojada de ella; pero en Alemania, donde la lealtad del ejército y de la burocracia constituía el fundamento de un nuevo feudalismo, los puestos, con excepción de los funcionarios subalternos, estaban reservados a la alta nobleza y a la nobleza campesina. El pueblo era oprimido por los funcionarios de la Corona, altos y bajos, tan fuertemente o más que antaño por los intendentes de los señores feudales. Los campesinos no habían conocido en Alemania otra cosa que la servidumbre, pero ahora también la burguesía perdió todo lo que había ganado en el curso de los siglos XIV y XV. Primeramente se empobreció y fue privada de sus privilegios, y después perdió también la confianza en sí misma y la propia estimación. Y, finalmente, desarrolló, partiendo de su miseria, aquellos ideales de moral de sumisión, aquella lealtad y aquella fidelidad que autorizaban a todo burgués que se revolcaba en el polvo a sentirse servidor de un alto ideal.

Así como la evolución desde el mercantilismo hacia la libertad de comercio e industria tuvo lugar en Alemania sólo con mucha lentitud y apenas se completa

[99] KARL BIEDERMANN: *Deutschland im 18 Jahrh.*, 1880, 2.ª ed., I, pp. 276 ss.

antes de 1850 [100], también el poder central político consigue la supremacía sobre los señores territoriales no antes de la segunda mitad del siglo XIX. Como ha señalado un historiador francés, el interregno dura efectivamente hasta 1870 [101]. En el siglo XVI el Imperio se restablece transitorialmente, y Carlos V consigue, apoyado en la corriente absolutista de la época, consolidar el poder imperial; sin embargo, no tuvo éxito en su intento de quebrantar la autoridad de los príncipes. Sus actividades eran demasiado dispersas para dedicarse a la modificación de las condiciones en Alemania. Por otra parte, debido a sus intereses en Europa, debía sacrificar de antemano la causa de la Reforma alemana a sus consideraciones al Papa, y así desaprovechó la irrecuperable ocasión de crear una Alemania unida, partiendo de un movimiento popular auténtico [102]. Cedió las ventajas anejas al patronato de la Reforma a los príncipes alemanes, a los que Lutero entregó inmediatamente el instrumento del poder espiritual. Lutero les convirtió en cabezas de las Iglesias locales y les confirió autoridad para guiar en lo sucesivo la vida de sus súbditos también en lo espiritual y para tomar sobre sí el cuidado de su salvación. Los príncipes se apoderaron de los bienes de la Iglesia, decidieron sobre la provisión de los cargos eclesiásticos, tomaron en su mano la educación religiosa, y, por lo tanto, no hay que maravillarse ante el hecho de que las Iglesias locales se convirtieran en el apoyo más seguro del poder de los príncipes. Predicaban el deber de obediencia a la autoridad, confirmaban el derecho divino de sus ilustres señores y originaban aquel espíritu apagado, mezquino y conservador que caracteriza al luteranismo alemán en el siglo XVII. El despotismo de los pequeños Estados, al que no se oponía entonces ningún poder en el país, apartó igualmente de la Iglesia a las clases progresistas.

[100] WERNER SOMBART: *Der Bourgeois,* 1913, pp. 183-84.
[101] JACQUES BAINVILLE: *Histoire de deux peuples,* 1933, p. 35.
[102] Cf. GEOFFREY BARRACLOUGH: *Factors in German History,* 1946, p. 68.

El espíritu burgués de los siglos XV y XVI desaparece también del arte y de la cultura alemanes, hasta tal punto que no puede hablarse de tales cosas después de la Paz de Westfalia. Los alemanes participan del estilo cortesano-aristocrático francés no sólo como discípulos y seguidores, sino que lo aceptan bien a través de la importación directa de artistas y artesanos, o de la imitación servil de los modelos franceses. Todos los doscientos pequeños Estados pusieron su ambición en igualar al rey de Francia y a la corte de Versalles. Así surgen en la primera mitad del siglo XVIII los magníficos castillos de los príncipes alemanes: Nymphenburg, Schleissheim, Ludwigsburg, Pommersfelden, el Zwinger en Dresden, la Orangerie en Fulda, la Residencia de Würzburg, Bruchsal, Rheinsberg, Sanssouci, todos construidos con una misma escala y adornados con un lujo que no está en proporción con el poder y los recursos de los Estados, en su mayor parte muy pequeños y muy pobres. Gracias a este derroche se desarrolla algo así como una variedad alemana del Rococó francés e italiano. Pero la literatura no sacó mucho provecho de la ambición de los príncipes, y los poetas obtuvieron por este lado poca inspiración, con excepción de algunas cortes poéticas, las cuales, sin embargo, no surgen hasta finales de siglo. "Alemania es un enjambre de príncipes, de los cuales tres cuartas partes apenas si tienen sano el juicio y son la afrenta y el azote de la humanidad", escribe un contemporáneo. "Tan pequeños como son sus Estados, y, sin embargo, se imaginan que la humanidad se ha hecho para ellos" [103]. Con todo, había en Alemania príncipes muy distintos, más y menos cultos, más y menos déspotas, progresistas y retrógrados, amantes del arte o simplemente de la bambolla; pero probablemente no había ni uno que dudara de que, para un mortal común, el sentido de la existencia consistía en ser dominado y explotado por su señor.

Los recursos de dinero que no eran consumidos por el

[103] El conde Manteuffel en una carta al filósofo Wolf. Citado por K. BIEDERMANN: *op. cit.*, II, 1, p. 140.

lujo absurdo, la construcción arquitectónica petulante, la corte dispendiosa y las amantes de los príncipes, se dedicaban al ejército y a la burocracia. El ejército, naturalmente, podía desempeñar sólo servicios de policía y costaba relativamente poco; más pesadamente cargaba sobre la nación la burocracia. Esta fragmentación política originaba de por sí una multiplicación del aparato estatal, incrementado aun más por la burocratización del Estado, la traslación de las funciones de las corporaciones autónomas a las oficinas estatales, la afición a decretos y ordenanzas y la tendencia general a la reglamentación de la vida pública y privada. Es cierto que en Francia dominaba el mismo sistema político, económico y social; también en ella el ciudadano estaba cohibido en sus negocios y empresas por el intervencionismo, y perjudicado por el desgobierno, y tenía que sufrir, lo mismo que en Alemania, la privación de derechos y el desprecio; pero en las condiciones de pequeñez de los principados alemanes todo esto resultaba más opresivo y humillante. En la vecindad inmediata de la Corte, bajo la opresión de un aparato estatal minúsculo, pero de un príncipe exigente y pródigo, y siempre vigilado por funcionarios poco influyentes, pero inhumanos, el ciudadano alemán llevaba una existencia inquieta y amenazada siempre. Es cierto que el servicio oficial absorbía en sus funciones subordinadas una parte considerable de la clase media, pero corrompía a estos pequeños funcionarios por la circunstancia de que el empleo oficial representaba para la mayoría de ellos la única posibilidad de vivir conforme a su condición. Para un miembro de la burguesía que no se ocupara en el comercio o en la industria no quedaba otro recurso que convertirse en funcionario oficial, jurista de la administración pública, clérigo de la Iglesia local o profesor en un instituto público.

La impotencia de la clase burguesa, su exclusión del gobierno del país, así como de toda actividad política, provocó una pasividad que se extendió a toda la vida cultural. La intelectualidad formada por funcionarios subalternos, maestros de escuela y poetas ajenos al mundo,

se acostumbró a trazar una línea divisoria entre su vida privada y la política, y a renunciar de antemano a toda influencia práctica. Se resarcía de ello con su exagerado idealismo y con el acentuado desinterés de su ideología, y cedía la dirección del Estado a los detentadores del poder. En esta renuncia se manifiesta no sólo una indiferencia absoluta por las aparentemente inalterables condiciones sociales, sino también un desprecio manifiesto de la política como profesión. La intelectualidad burguesa perdió de esta manera todo contacto con la realidad social y se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. Su pensamiento se hizo meramente contemplativo y especulativo, irreal e irracional; su modo de expresión se volvió caprichoso, encasillado, incomunicable, incapaz de tomar en consideración a los demás y opuesto a toda corrección venida del exterior. Se retiró a un nivel de vida "universalmente humano", situado por encima de clases, estamentos y grupos; hizo de su falta de sentido práctico una virtud y la llamó idealismo, interioridad y superación de las limitaciones de tiempo y espacio. Desarrolló, partiendo de su involuntaria pasividad, un ideal idílico de existencia privada, y, partiendo de sus trabas exteriores, la idea de la libertad interior y de la soberanía espiritual sobre la común realidad empírica. Así se llegó en Alemania a la separación completa de la literatura y la política y a la desaparición de aquel representante de la opinión pública tan conocido en el oeste de Europa: el escritor que es al mismo tiempo político, científico y publicista, buen filósofo y buen periodista.

La evolución social que dividía a la burguesía alemana desde finales de la Edad Media en distintos estratos claramente definibles llegó en el siglo XVI a una estabilización. La sustituyó, como proceso regresivo, una nueva integración, que dio como resultado otra vez una clase burguesa bastante indiferenciada, tal como la encontramos en el siglo XVII. Los estratos más amplios de la burguesía habían abandonado sus exigencias culturales, y la alta burguesía estaba tan diluida que ya no contaba mucho como factor cultural. Apenas se podía hablar ya

de un estilo de vida burgués elevado, ni de una mentalidad burguesa creadora de una expresión propia en el arte y en la literatura. Lo que había surgido era más bien un nivel uniforme de carencia de exigencias, que recordaba las condiciones de la Alta Edad Media. Los acontecimientos revolucionarios del siglo XVI, principalmente el desplazamiento de los centros de la economía mundial y el fortalecimiento del poder de los príncipes, destruyeron los frutos del Gótico tardío y el Renacimiento burgueses. No quedaba ya nada de aquella cultura que tenía sus fundamentos en el modelo de vida burgués, ni de los criterios de una educación propiamente burguesa, ni del ideal artístico específicamente burgués, ni de la atmósfera espiritual de una época en la que todo el desarrollo cultural decisivo y las tendencias progresistas artísticas y filosóficas se movían dentro de las formas de pensamiento y experiencia de la burguesía, y las personalidades señeras, como Durero y Altdorfer, Hans Sachs y Jakob Böhme, eran representantes de la mentalidad burguesa.

La burguesía, que consiguió riqueza y consideración gracias a la evolución de la economía monetaria, el crecimiento de las ciudades y la decadencia de la nobleza feudal, logró por la lucha y por su influencia monetaria la autonomía de los municipios más grandes, asumió su administración y conquistó puestos importantes en el gobierno del Estado, en el consejo de los príncipes y en la administración de justicia. La decadencia posterior de las ciudades alemanas y la consiguiente pérdida de prestigio de la burguesía, así como la progresiva ruina económica de la nobleza, condujeron ya a finales del siglo XVI al desplazamiento del elemento burgués de los puestos del Estado y de la Corte y a la incautación de estos puestos por la nobleza [104]. La Guerra de los Treinta Años, que empeoró también la situación de las clases feudales, renovó y apresuró el curso de la nobleza hacia los empleos oficiales y privó a la burguesía de la alta carrera de fun-

104 *Ibid.*, p. 23.

cionario. En Francia se desarrolló la nobleza burocrática —que tenía principalmente su origen en la burguesía— *junto a* la nobleza campesina y cortesana; en Alemania, por el contrario, la misma aristocracia caballeresca y terrateniente se transformó en tal nobleza burocrática, y la burguesía fue arrinconada, de manera mucho más radical incluso que luego en el siglo XVIII, en las filas de la burocracia subalterna. La victoria de los príncipes significó el fin de las "clases" como factor político, es decir, la privación de derechos tanto de la nobleza como de la clase media; a partir de entonces había solamente *un* poder político: el de los príncipes. Pero ocurrió lo que en general suele ocurrir en tales casos: los príncipes indemnizaron a la nobleza y dejaron a la burguesía con las manos vacías. La sociedad alemana está dominada ahora por dos grupos: los altos funcionarios del Estado y de la Corte, que forman una especie de nuevos vasallos con relación a los príncipes, y la burocracia más baja, que está constituida por los más fieles servidores de los príncipes. Unos se resarcen de su servilismo para con sus superiores mediante una inmensa brutalidad hacia los inferiores, y otros se compensan con un culto de la disciplina que hace del jefe un "director íntimo" de la propia conducta, y del cumplimiento del deber burocrático una religión.

Sin embargo, a pesar de los impedimentos provenientes de los pequeños Estados, con sus intereses particularistas y sus finanzas descuidadas, no se puede detener a la larga el progreso del comercio y de la industria. La burguesía se enriqueció otra vez y comenzó a dividirse de nuevo en clases según su fortuna. Primeramente surgió una burguesía desgajada de la clase media inferior, que podía pagar la protección de los funcionarios de la corte y participar de la moda francesa de los círculos cortesanos. A través de esta alta burguesía, que es, junto a la nobleza cortesana, la única portadora de cultura en la nación, el gusto francés y el desprecio de las tradiciones nativas se extienden a toda la intelectualidad. La literatura francesa dominó las Universidades y encontró en

Gottsched, el poeta erudito representativo de la época, su abogado más entusiasta. El arte burgués del Renacimiento alemán y las escasas huellas que se han conservado de él como tradición viva le parecen a éste groseros, atrofiados y faltos de gusto en comparación con el ideal artístico francés. Y, a pesar de esto, Gottsched no puede en modo alguno ser considerado como el portavoz literario de la aristocracia; es más bien el exponente de la burguesía, que, ciertamente, no tiene todavía un ideal propio y no posee ni carácter nacional distinto ni conciencia de clase inequívoca. Naturalmente, no debe olvidarse que la cultura aristocrática que se ofrece como modelo a la burguesía, e incluso la cultura de la nobleza cortesana, son sólo una pseudocultura compuesta según patrones estereotipados y frecuentemente vacíos [105]. La literatura profana universal, que, por decirlo así, representa la única necesidad cultural de estas clases, se limitaba hacia 1700 a los géneros que eran también populares en los círculos aristocráticos cortesanos de Francia, sobre todo a la novela heroica, pastoril y amorosa, y a la tragedia heroica. Pero sus creadores son, a diferencia de los autores franceses e ingleses, personas de formación académica, es decir, profesores universitarios, juristas y funcionarios de la corte, que pertenecen en su mayor parte a la burguesía. Hay entre ellos nobles como el Barón de Canitz, Friedrich von Spee y Friedrich von Logau, pero apenas si hay un representante de las clases inferiores [106]. Aparte de los grandes señores que escribían versos para esparcimiento y recreo propio, todos estos autores dependen directa o indirectamente de la Corte. O están al servicio directo del príncipe, o están adscritos a una de las Universidades y pertenecen de esta manera al séquito cortesano.

El primer poeta profesional alemán en el sentido europeo de la palabra es Klopstock, si bien tampoco él pudo

105 *Ibid.*, p. 134.
106 W. H. BRUFORD: *Germany in the 18th Century*, 1935, páginas 310-11.

valerse completamente sin el apoyo de protectores privados. Antes de la aparición de Lessing y del desarrollo de la gran ciudad como base sustentadora de la literatura no hay en Alemania escritores libres. La gran burguesía permanece todavía largo tiempo fiel a la moda francesa y a las formas cortesanas de poesía. Sabemos que el gusto por el Rococó, incluso en una ciudad mercantil como Leipzig, era el dominante aún en los tiempos en que Goethe era estudiante allí. A pesar de ello, había ciudades comerciales, tales como Hamburgo y Zurich, que habían sido las primeras en liberarse de los dictados del gusto de la Corte y ofrecían acomodo a la literatura burguesa. Después de mediados de siglo había incluso cortes en las que la poesía encontraba cultivo —Weimar es el ejemplo clásico—, pero no había ya una poesía cortesana. Lessing es el representante de la burguesía y de la vida ciudadana, no sólo por su origen y sus simpatías, sino también por las características de su actividad de escritor, que es principalmente crítica y periodística. Berlín mostraba ya perfiles de gran ciudad cuando Lessing se estableció en ella. Tenía cien mil habitantes y disfrutaba, en parte como consecuencia de la Guerra de los Siete Años, de una cierta libertad de discusión y de crítica. Ciertamente, Federico II la suprimió tan pronto como tocó campos ajenos a la religión [107]. A esta limitación característica de lo discutible alude también Lessing en una carta a Nicolai: "Vuestra libertad berlinesa —escribe— se reduce... a la libertad de traer al mercado tantos absurdos contra la religión como se quiera... Hagan ustedes aparecer en Berlín alguien que quiera levantar su voz en favor del derecho de los súbditos y contra la explotación y el despotismo... y descubrirán en seguida cuál es hoy el país más servil de Europa." Y, sin embargo, Lessing sabía muy bien por qué iba a Berlín; se respiraba en esta gran ciudad un aire muy distinto del de las mez-

107 WILHELM DILTHEY: *Leben Schleiermachers*, I, 1870, páginas 183 ss. Cf. W. DILTHEY: *Das Erlebnis u. die Dichtung*, 1910, página 29.

quinas Residencias y de las Universidades aisladas del mundo como por un muro, que constituía la única oportunidad ofrecida a un escritor de entonces que desease trabajar [108]. Es verdad que Lessing llevó la existencia de un jornalero literario: ordenó bibliotecas, hizo oficios de secretario, realizó traducciones, pero era totalmente independiente. De lo que le costaba esta libertad puede uno hacerse idea oyendo la respuesta que dio en cierta ocasión a la pregunta de por qué escribía con letra tan pequeña: sus honorarios no cubrirían los gastos de papel y tinta si escribiera con letra más grande, respondió. Con cuarenta años pasados ya, no le quedó finalmente otro recurso que admitir el yugo contra el que se había rebelado toda su vida. Entró al servicio de un príncipe y pasó los últimos años angustiosos de su vida en Wolfenbüttel, como bibliotecario del duque de Brunswick. Sin embargo, la literatura alemana progresaba. El número de escritores aumentó (en 1773 había en Alemania unos tres mil autores, y en 1787 había ya el doble) y en las últimas decenas del siglo XVIII muchos vivían ya del fruto de sus trabajos literarios [109]. De todos modos la mayoría debían hasta en la época romántica buscar una ocupación burguesa. Gellert, Herder, Lavater eran teólogos; Hamann, Winckelmann, Lenz, Hölderlin y Fichte, profesores privados; Gottsched, Kant, Schiller, Görres, Schelling y los hermanos Grimm eran profesores universitarios, y Novalis, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff y E. T. A. Hoffmann, funcionarios públicos.

Con el *Sturm und Drang* la literatura alemana se hace totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con respecto a la burguesía. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad son tan auténticas y tan sinceras como su actitud opuesta a la Ilustración. Y aunque son simplemente un grupo

[108] *Das Erlebnis u. die Dichtung*, 1910, p. 30.

[109] JOHANN GOLDFRIEDRICH: *Gesch. des deutschen Buchhandels*, 1908-1909, III, pp. 118 ss.

poco unido de ilusos enajenados y de locos ingenuos, están enraizados profundamente en la burguesía y apenas pueden desmentir su origen. Todo el período de la cultura alemana que se extiende desde el *Sturm und Drang* hasta el Romanticismo está sustentado por esta burguesía; los jefes intelectuales de la época piensan y sienten de manera burguesa, y el público al que se dirigen se compone fundamentalmente de elementos burgueses. Ciertamente, este público no abarca la totalidad de la burguesía y a menudo se reduce a una *élite* no muy numerosa, pero, a pesar de ello, representa una tendencia progresista y consuma la disolución definitiva de la cultura cortesana. La burguesía evoluciona hacia una clase cultural que no sólo se destaca de la nobleza, sino también de la clase académica, y establece un puente tanto entre el mundo de la realidad y el del espíritu como entre los conductores intelectuales y los amplios estratos de la nación. Alemania se convierte ahora en aquel "país de la clase media" en el que la aristocracia se muestra siempre estéril, y la burguesía, por el contrario, a pesar de su impotencia política, se impone intelectualmente y socava con su racionalismo las formas no burguesas de la cultura. El racionalismo del siglo XVIII pertenece a los movimientos cuyo progreso puede ser retardado, pero no detenido por corrientes reaccionarias. Ningún grupo social podía desentenderse de él, y mucho menos la intelectualidad alemana, ya que sus tendencias antirracionalistas derivaban de la falsa comprensión de sus verdaderos intereses. La situación, pues, en Alemania, se conforma así a grandes rasgos: la actitud ante la vida de las clases portadoras de la cultura se aburguesa, sus hábitos mentales y sus formas de experiencia se vuelven racionalistas y revolucionarios, y surge un nuevo tipo de intelectual que carece íntimamente de vínculos, es decir, que está libre de tradiciones y convencionalismos, y que no puede ejercer sobre la realidad política y social la correspondiente influencia, o que, frecuentemente, tampoco quiere hacerlo. Lucha contra el racionalismo, del que es portador involuntario, y se convierte en cierto modo en cam-

peón del conservadurismo contra el cual cree estar luchando. De este modo se mezclan características conservadoras y reaccionarias con rasgos progresistas y liberales [110].

Lessing sabía que la "superación" del racionalismo por medio del *Sturm und Drang* era una aberración de la burguesía; por esto se mantiene tan reservado ante las obras juveniles de Goethe, principalmente ante el *Goetz* y el *Werther* [111]. La crítica que la nueva generación hacía de la filosofía popular racionalista estaba justificada ciertamente, pero en las circunstancias dadas se necesitaba más inteligencia para sobreponerse a las incapacidades del racionalismo que para seguir adherido a ellas. En su lucha contra la Iglesia, aliada con el absolutismo, la Ilustración se había vuelto insensible a todo lo que se relacionara con la religión y con las fuerzas irracionales en la historia, y los representantes del *Sturm und Drang* esgrimían estas fuerzas irracionales contra la realidad "desencantada", a la que no se sentían ligados en modo alguno. Pero con esto no hacían más que responder a los deseos de las clases dominantes, que se esforzaban en distraer la atención para que no se fijase en la realidad, de la que ellos disfrutaban. Estas clases fomentaban toda mentalidad que presentara el significado del mundo como inexplicable e incalculable, y favorecían la espiritualización de los problemas, por medio de la cual podían ser encauzadas las tendencias revolucionarias dentro de la esfera intelectual, y la burguesía podía ser inducida a contentarse con una solución ideológica en vez de práctica [112]. Bajo la influencia de esta droga la intelectualidad alemana perdió su sentido para el conocimiento positivo y racional y lo sustituyó por la intuición y la visión metafísica.

El irracionalismo fue, ciertamente, un fenómeno común

110 Cf. GEORG LUKÁCS: *Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Lit.*, en "Internationale Literatur", 1945, XV, 8/9, p. 89.

111 FRANZ MEHRING: *Die Lessing-Legende*, 1893, p. 371.

112 Cf. KARL MANNHEIM: *Das konservative Denken*, en "Archiv. für Sozialwiss. u. Sozialpolit.", 1927, vol. 57, p. 91.

a toda Europa, pero se manifestó en todas partes esencialmente como una forma de emocionalismo, y sólo en Alemania recibe el cuño especial de idealismo y espiritualismo; únicamente allí se convirtió en una concepción metafísica que despreciaba la realidad empírica y se basaba en lo intemporal e infinito, en lo eterno y absoluto. Como forma de emocionalismo, el movimiento romántico tenía todavía una conexión inmediata con las tendencias revolucionarias existentes entre la burguesía; pero, como forma de idealismo y supranaturalismo, por el contrario, se alejaba cada vez más de la ideología progresista burguesa. Es cierto que la filosofía idealista alemana partía de la teoría del conocimiento antimetafísica de Kant, la cual tenía sus raíces en la Ilustración; pero su subjetivismo hacía derivar esta doctrina hacia un desprecio absoluto de la realidad objetiva, hasta situarse finalmente en una oposición decidida al realismo de la Ilustración. La filosofía alemana se había alejado ya con Kant del público culto lego de la época, sobre todo por su jerga, que era sencillamente incomprensible para los no iniciados y que identificaba la profundidad con la dificultad. El lenguaje científico alemán fue tomando paulatinamente aquel carácter frecuentemente vago, sugerente y de límites inciertos que lo distingue tan profundamente del estilo del lenguaje científico de la Europa occidental. Los alemanes pierden al mismo tiempo el sentido de la realidad simple, sobria y segura, que en Occidente se estimaba tanto, y su preferencia por las construcciones especulativas y las complicaciones se convierte en una auténtica pasión.

El hábito mental denominado "pensamiento alemán", "ciencia alemana" y "estilo alemán" no debe ser considerado como expresión de una característica nacional constante, sino simplemente como un modo de pensamiento y lenguaje que surge en un período determinado de la historia cultural alemana —es decir, en la segunda mitad del siglo XVIII— por obra de una determinada clase social, la intelectualidad burguesa, excluida del gobierno del país y prácticamente carente de influencia. Este es-

trato desempeña en el desarrollo de la clase culta alemana un papel tan importante como los literatos de la Ilustración en el del público lector de Francia. Lo que Tocqueville asegura de los orígenes de la mentalidad francesa —esto es, que debe su inclinación hacia las ideas racionales, abstractas y generales a la enorme influencia de la literatura de la Ilustración— [113] puede también aplicarse *mutatis mutandis* al origen de la mentalidad alemana, excéntrica y aficionada a las sorpresas y las complicaciones. Una y otra son creaciones de una época en la que la clase literaria, en proceso de independización, ejerció una influencia decisiva sobre el desarrollo intelectual de la nación. El siglo XVIII fue en todo el Occidente, tanto en Francia e Inglaterra como en Alemania, el período de nacimiento del pensamiento científico moderno y de los criterios de educación válidos hoy todavía en general. Surgieron al mismo tiempo que la moderna burguesía, y a ella deben su tenacidad. Así, por ejemplo, Thomas Mann, en *La montaña mágica*, juzga aún la Ilustración según los mismos puntos de vista utilizados por el movimiento del *Sturm und Drang*. Habla todavía del "superficial optimismo" del siglo pedagógico y en la figura de Settembrini caracteriza al racionalismo europeo occidental como un charlatán frívolo y un filántropo vanidoso.

El irrealismo que se expresa en el pensamiento abstracto y en el lenguaje esotérico de los poetas y filósofos alemanes se manifiesta también en su individualismo exagerado y en su manía por la originalidad. Su deseo de ser absolutamente diferentes de los demás, lo mismo que su jerga, no son más que un síntoma de su naturaleza social. Las palabras de Mme. de Staël: *trop d'idées neuves, pas assez d'idées communes,* nos dan en la fórmula más breve el diagnóstico del espíritu alemán. Lo que les faltaba a los alemanes no era el pastel de los domingos, sino el pan nuestro de cada día. Les faltaba aquella sana, vigilante y competente opinión pública que en los países

113 A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, pp. 247-48. Cf. K. MANNHEIM: *loc. cit.*

de la Europa occidental puso de antemano límites a las aspiraciones individuales y creó una orientación común. Mme. de Staël reconocía ya que la libertad individual, o, como Goethe la llamaba, el "sansculottismo literario" de los poetas alemanes, no era otra cosa que una compensación por su exclusión de la vida política activa. Su lenguaje cifrado y su "profundidad", su culto a lo difícil y lo complicado tenían también el mismo origen. Todo expresaba la aspiración a resarcirse de la falta de influencia política y social, que se había negado a la intelectualidad alemana, con su aislamiento intelectual y su posición especial, y a hacer de las más altas formas de la vida intelectual una especie de vedado restringido a una *élite*, como se había hecho con los privilegios políticos.

La intelectualidad alemana fue incapaz de comprender que el racionalismo y el empirismo eran aliados naturales de una clase media progresista y la mejor preparación para un orden social en el que la opresión desaparecería más pronto o más tarde. No podían hacer a las fuerzas conservadoras servicio más grande que desacreditar "el sobrio lenguaje de la razón". Estos intelectuales se equivocaban en sus propósitos, por una parte porque los príncipes alemanes aceptaban en apariencia la Ilustración y adaptaban el racionalismo del viejo régimen absolutista al nuevo cultivo de la razón, y de otro lado debido a las tradiciones religiosas de los hogares de la pequeña burguesía, a menudo condicionados intelectualmente por la profesión de pastor del padre. La mayoría de los representantes de la intelectualidad habían heredado estas tradiciones, que experimentaban ahora un renacimiento prometedor a través del pietismo. Naturalmente, los intelectuales mantuvieron su campaña contra la Ilustración sobre todo en aquellos campos en que lo irracional tenía más ambiente y tomaron prestadas sus armas principalmente de la esfera religiosa y la estética. La experiencia religiosa era irracional en sí misma, y la artística se volvió irracional a medida que se alejó de los criterios estéticos de la cultura cortesana. Al prin-

cipio, y siguiendo el ejemplo del neoplatonismo, se fundieron ambas esferas, pero poco después se dio la primacía de la nueva visión del mundo a las categorías estéticas. Los rasgos de una obra de arte, impenetrables a la razón e indefinibles en términos lógicos, no se descubrieron ahora, pues los había observado y acentuado ya el Renacimiento; pero el siglo XVIII es el primero en llamar la atención sobre la irracionalidad fundamental y la irregularidad de la creación artística. Esta época anti-autoritaria, opuesta de manera consciente y sistemática al academicismo áulico, fue la primera en poner en tela de juicio que las facultades reflexivas, racionales e intelectuales, la inteligencia artística y la capacidad crítica, tuvieran parte en la génesis de la obra de arte.

El establecimiento del irracionalismo encontró en esta esfera una oposición infinitamente menor que en el campo de la teoría. Las tendencias opuestas a la Ilustración se retiraron a las líneas de la estética, y, partiendo de aquí, conquistaron todo el mundo intelectual. La estructura armónica de la obra de arte se trasladó a todo el cosmos, y al creador del mundo se le atribuyó una especie de plan artístico, como ya había hecho Plotino. "Lo bello es una manifestación de las fuerzas secretas de la Naturaleza", decía el mismo Goethe, que, por lo demás, no se inclinaba demasiado al misticismo, y toda la filosofía natural del Romanticismo giraba en torno a esta idea. La estética se convierte en disciplina básica y en órgano de la metafísica. Ya en la teoría del conocimiento de Kant la experiencia era una creación del sujeto cognoscente, en analogía con la obra de arte, considerada desde siempre como producto del artista ligado a la realidad, pero señor de ella. Kant mismo creía no poder decir nada sobre la naturaleza del objeto en sí, y en cambio sí creía poder decir mucho sobre la espontaneidad del sujeto, y transformaba el conocimiento, que había sido concebido durante toda la Antigüedad y la Edad Media como imagen de una realidad, en una función de la razón. La oposición de la objetividad a la libertad del sujeto disminuyó con la marcha del tiempo, y, como

objeto de conocimiento, se convirtió finalmente en dominio absoluto del yo creador. ¿Cómo pudo cambiar tanto la concepción del mundo? Los sistemas filosóficos se trasladan al papel en las bibliotecas y en los gabinetes de estudio, pero no surgen en ellos; y si alguna vez es éste el caso, como lo fue efectivamente en el Idealismo alemán, tienen también su motivación real, derivada de la vida práctica. Los gabinetes de estudio de los filósofos alemanes estaban herméticamente cerrados, y la experiencia de la que estos filósofos derivaban sus sistemas fue precisamente su aislamiento, su soledad y su falta de influencia en la vida práctica. Su concepción estética del mundo era en parte un cerrarse contra el mundo en el que el "intelecto" había demostrado ser impotente, y en parte un rodeo hacia la realización de un ideal humano que no podía realizarse por el camino directo de la educación política y social.

Voltaire y Rousseau se pusieron de moda al mismo tiempo en Alemania, pero la influencia de Rousseau fue incomparablemente más amplia y más profunda que la de su competidor. Ni siquiera en Francia encontró Rousseau tan numerosos y exaltados partidarios como en Alemania. Todo el *Sturm und Drang*, Lessing, Kant, Herder, Goethe y Schiller eran descendientes suyos y le reconocían su deuda. Kant veía en Rousseau al "Newton del mundo moral" y Herder le llamó "santo y profeta". La autoridad de Shaftesbury en Alemania estaba a la altura de la fama que disfrutaba en su propia patria. Los eruditos ingleses dedicados al siglo XVIII no le conceden especial significación, y encuentran incomprensible cómo este autor de "segunda fila" pudo alcanzar en Alemania tanto renombre[114]. Pero cuando se conocen mejor las circunstancias de Alemania, no resulta tan extraño que un irracionalista como Shaftesbury, con su espiritualismo opuesto a Locke, con su entusiasmo platónico y su idea plotiniana de la belleza como la esencia más íntima de

114 CHRISTIAN FRIEDR. WEISER: *Shaftesbury u. das deutsche Geistesleben*, 1916, pp. IX, XII.

la divinidad, produjera sobre los alemanes una influencia tan profunda. Shaftesbury era un típico aristócrata *whig*, cuya singularidad intelectual encontraba su expresión más adecuada en la καλοκἀγαθία de su ideal pedagógico y de su doctrina moral estetizante. Su *self-breeding* no era otra cosa que la traducción de la idea de la selección aristocrática del campo de lo físico al de lo intelectual y moral. El origen sociológico de su ideal de la personalidad se reflejaba de modo tan inconfundible en la idea de que el conflicto entre los instintos egoístas y altruistas, que deprava moralmente a las clases más bajas de la humanidad, encuentra un equilibrio armónico en las clases más altas y "educadas", como en la identificación de lo verdadero y lo bueno con lo bello. La idea de que la vida es una obra de arte en la que se trabaja guiado por un instinto infalible *(moral sense)* lo mismo que el artista crea su obra guiado por el genio, era una concepción aristocrática que podía ser aceptada por la intelectualidad alemana de modo tan entusiasta simplemente porque fue mal entendida y su aristocratismo podía ser interpretado como conciencia de nobleza intelectual.

El mundo le parecía a la Ilustración algo plenamente comprensible, explicable y fácil de entender; el *Sturm und Drang*, por el contrario, lo consideraba como algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado. Semejantes concepciones no son mera imaginación desarrollada según reglas lógicas. Una es consecuencia del convencimiento de poder conquistar y dominar la realidad, y la otra es la expresión del sentimiento de estar perdido y abandonado en esa realidad. No todas las clases sociales ni todas las generaciones abandonan el mundo voluntariamente; y cuando se ven obligadas a hacerlo, inventan a menudo las más bellas filosofías, cuentos de hadas y mitos para elevar a la esfera de la libertad, de la espiritualidad y la interioridad la necesidad a la que sucumben. Así surgieron también las teorías de la autorrealización de la Idea en la historia, del imperativo categórico de la persona moral, de la ley impuesta

a sí mismo por el artista creador, y tantas otras semejantes. Pero nada refleja los motivos a partir de los cuales el *Sturm und Drang* desarrolla su imagen del mundo tan aguda y exhaustivamente como el concepto del genio artístico, al que se coloca en la cúspide de los valores humanos. Este concepto contiene sobre todo los criterios de lo irracional y lo subjetivo, que el prerromanticismo acentúa en oposición a la Ilustración dogmatizante y generalizadora, la elevación de la necesidad externa a una libertad interior, que es al mismo tiempo rebelde y despótica, y, finalmente, el principio de la originalidad, que en esta hora natal del escritor libre y de una competencia intelectual que se agudiza por momentos se convierte en el arma más importante en la lucha del intelectual por la existencia.

La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega, y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convierte en un ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos. El genio se redime de las miserias cotidianas en la tierra imaginaria de un libre albedrío sin restricciones. Vive en ella libre no sólo de las cadenas de la razón, sino que al mismo tiempo está en posesión de fuerzas místicas que hacen innecesaria para él la ordinaria experiencia sensible. "El genio tiene presentimientos; es decir, su sentimiento va por delante de su observación. El genio no observa. *Ve*, siente", dice Lavater. Es cierto que los rasgos irracionales, inconscientes y creadores del concepto de genio se encuentran ya en el prerromanticismo europeo occidental, sobre todo en las *Conjectures on Original Composition*, 1759, de Edward Young,

pero todavía en ellas el genio es al mero talento lo que un "mago" a un "buen constructor", mientras que en la filosofía del arte del *Sturm und Drang* se convierte, por el contrario, en un titán rebelde, sobrehumano y semejante a Dios. Ya no estamos frente a un nigromante cuyas artes sean incomprensibles, pero no sobrenaturales, sino ante el guardián de una sabiduría misteriosa, ante un "hombre que habla de cosas inefables", que es legislador de un mundo propio con leyes propias [115].

Este concepto del genio se distingue del de Young sobre todo por su extremo subjetivismo, debido a las circunstancias peculiares de Alemania. Los rasgos personales de la creación artística eran ya conocidos, tanto en el período helenístico como en el Renacimiento; sin embargo, ninguna de estas épocas llegó a un concepto del arte cuyo subjetivismo fuese comparable con el del siglo XVIII [116]. Pero también en el siglo XVIII es sólo en Alemania donde el subjetivismo evoluciona hacia una manía de originalidad que no se puede explicar simplemente como una protesta contra el dogmatismo de la Ilustración y como un medio de autopropaganda de los literatos enfrentados en una competencia cerrada. Para comprenderlo rectamente se debe tener en cuenta también la desmedida veneración que se dispensó al hombre enérgico, al "todo un hombre". El subjetivismo extremado, que ha sido llamado no sin razón "exceso de frenesí burgués" [117], podía surgir sólo en un mundo burgués relativamente libre de la moral y la solidaridad de clase de la aristocracia, y dominado por la idea de la libre competencia; pero, sin el antagonismo psicológico de la intelectualidad alemana oprimida e intimidada, que

115 Cf. RUDOLF UNGER: *Hamann u. die Aufklärung*, 1925, 2.ª ed., I, pp. 327-28.

116 Cf. B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler u. der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, 1925, p. 130. ALFRED STANGE: *Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750-1850*, en "Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss, u. Geistesgesch.", IX, 1, p. 94.

117 L. BALET-E. GERHARD: *op. cit.*, p. 228.

estaba siempre buscando indecisamente compensaciones entre la sumisión y la petulancia, el pesimismo y el optimismo desbordado, no hubiera podido llegar a la forma patológica propia del *Sturm und Drang*. Sin estas íntimas contradicciones y estas tendencias a la compensación exacerbada de las restricciones de la vida práctica sería incomprensible no sólo el subjetivismo, sino también la disolución formal del prerromanticismo alemán, su fuga a lo extravagante y lo informe y su doctrina de la falsedad fundamental y la inadecuación de toda forma. El mundo que se había vuelto ajeno y hostil no quería prestarse a ser reducido a una forma dominada y, por lo tanto, hizo de la atomización de la imagen del mundo de los prerrománticos y del carácter fragmentario de sus experiencias un símbolo de la existencia. El criterio de Goethe sobre la falsedad de toda forma procede del sentido de la vida de esta generación y corresponde en lo esencial a las palabras de Hamman, cuando decía que todo sistema "es en sí un obstáculo para la verdad"[118].

El *Sturm und Drang* era en su estructura sociológica más complicado aún que las formas europeas occidentales del prerromanticismo; ello no sólo porque la burguesía y la intelectualidad alemanas nunca se habían identificado con la Ilustración lo bastante para mantener siempre ante la vista las metas del movimiento y no extraviarse, sino también porque su lucha contra el racionalismo del régimen absolutista era al mismo tiempo una lucha contra las tendencias progresistas de la época. No se habían dado cuenta de que el racionalismo de los príncipes representaba para el futuro un peligro mucho menor que el antirracionalismo de sus propios compañeros de clase burguesa. Al volverse enemigos del despotismo, se convertían en instrumento de la reacción, y con sus ataques al centralismo burocrático favorecían simplemente los intereses de las clases privilegiadas. Su

118 HAMANN: *Leben und Schriften von C. H. Gildenmeister*, 1857-1873, V, p. 228.

lucha, naturalmente, se dirigía no contra las tendencias socialmente niveladoras, frente a las que estaba el interés de la aristocracia y de la alta burguesía, sino contra su influencia generalizadora, que violaba toda diferencia y toda variedad intelectual. Combatían el rígido formalismo de la administración racionalista en nombre de los derechos de la vida, del crecimiento natural y el desarrollo orgánico, y sostenían no sólo la negación del Estado burocrático con su generalización mecánica y su reglamentación, sino también el espíritu reformador de la Ilustración planificadora y regularizadora. Y aunque la idea de la vida espontánea y anti-racionalista tenía todavía un carácter indefinido e incluso hostil a la Ilustración, si bien todavía no mostraba un sentido expresamente conservador, contenía ya el germen de toda la filosofía conservadora. No se necesitaba ya mucho para adscribir a este principio de la "vida" una suprarracionalidad mística, frente a la que el racionalismo de la ideología de la Ilustración parecía artificioso, inflexible y doctrinario, y representar la génesis de las instituciones sociales y políticas a partir de la vida histórica como un crecimiento "natural", esto es, espontáneo y suprarracional, para proteger estas instituciones de todo ataque arbitrario y asegurar la existencia del sistema establecido.

A primera vista sorprende que el conservadurismo, que estamos acostumbrados a asociar con la idea de la continuidad y de la inercia, acentúe ahora el valor de la vida y la evolución, mientras el liberalismo, habitualmente ligado a la idea del movimiento y la dinámica, base sus reclamaciones en la razón. Esta aparente paradoja se quiso explicar diciendo que la ideología revolucionaria de la burguesía estaba en una relación "unívoca" con el racionalismo, y la contracorriente aceptó el punto de vista ideológicamente opuesto, aunque sólo fuera por "mera oposición" [119]. Pero la dificultad del problema está precisamente en que la relación de los distintos grupos sociales y direcciones políticas con el racionalismo del

[119] K. MANNHEIM: *loc. cit.*, p. 470.

siglo XVIII no es precisamente inequívoca, y en que incluso el conservadurismo de la época tenía un carácter más o menos racionalista. La situación peculiar del *Sturm und Drang* entre la Ilustración y el Romanticismo está justamente determinada por el hecho de que no se pueden identificar simplemente racionalismo y antirracionalismo con progreso y reacción y de que el moderno racionalismo no es un fenómeno inequívoco y específico, sino una característica general de la historia moderna. Este racionalismo hace sentir su influencia desde el Renacimiento en todos los períodos de desarrollo y en todas las clases de la sociedad, y tan pronto muestra una tendencia hacia la elasticidad intelectual y la movilidad como una aspiración a lo permanente y universalmente válido. El racionalismo del Renacimiento italiano era completamente diferente del del clasicismo francés, y el de la Ilustración era otra vez distinto por completo del de la aristocracia cortesana y la monarquía absolutista. Había un racionalismo burgués y progresista, pero había también otro peculiar de las clases conservadoras. La burguesía del Renacimiento tenía que luchar contra hábitos y costumbres paralizadores, y, concretamente, su racionalismo mostraba un carácter dinámico y antitradicional y una tendencia orientada a la máxima eficacia. La nobleza contemporánea era caballeresco-romántica, irracional y nada práctica; sin embargo, principalmente bajo la presión del desarrollo económico, se adapta cada vez más desde fines del siglo XVI al racionalismo de la burguesía, aunque no sin modificar ciertas manifestaciones de esta forma de pensamiento y experiencia. Así se sometió sobre todo al antitradicionalismo de la ideología burguesa racionalista, pero eliminó de su propia imagen del mundo medieval todo lo fantástico y lo novelesco, y desarrolló en el curso del siglo XVII una filosofía del orden y la disciplina que era en lo esencial tan carente de dinámica como "razonable".

La burguesía de la Ilustración estaba al principio bajo la influencia de esta aristocracia de mentalidad y acción racionalistas, y tomó de ella el ideal de un modo de vida

estrictamente regulado y normativo, aunque, por otra parte, mantuvo la vieja forma del racionalismo procedente del Renacimiento, y desarrolló consecuentemente la doctrina de la eficiencia y competición económicas. Pero la burguesía media de la segunda mitad del siglo XVIII volvió la espalda al racionalismo en algunos aspectos, y dejó de momento su interpretación a la nobleza y a la alta burguesía. Los estratos medios de la burguesía se volvieron rousseaunianos, sentimentales y románticos, mientras las clases superiores, por el contrario, despreciaban toda sensiblería y permanecían fieles a su intelectualismo. La burguesía progresista, sin embargo, conservó el carácter antitradicionalista y, por tanto, dinámico de su sentido de la vida, lo mismo que las clases conservadoras, a pesar del racionalismo de sus principios morales y de su concepción del arte, mantuvieron el tradicionalismo de su filosofía social. Una consideración más detenida demuestra que el carácter dinámico, que se acostumbra a adscribir a la actitud liberal y progresista, es tan metafórico como el estatismo asignado al racionalismo. Liberalismo y conservadurismo son ambos dinámicos y conservadores al mismo tiempo, y no pueden ser en absoluto otra cosa en este estadio de la evolución en que se liquida definitivamente la Edad Media. Los únicos antirracionalistas son ahora los idealistas —poetas y filósofos—, desorientados por la compleja situación social, y que, a consecuencia de lo que a ellos mismos les ocurre, se han vuelto propagandistas del conservadurismo. Mantienen los derechos de la "vida" contra la razón no porque el racionalismo haya perdido de hecho su autoridad y su influencia, sino porque el pensamiento concreto, basado en la realidad, del que pronto las dos partes pretenderán tener el monopolio, ha adquirido un nuevo y estimable valor.

Herder es tal vez la figura más característica de la literatura alemana del siglo XVIII. Reúne en sí las tendencias más importantes de la época y expresa del modo más claro aquel conflicto en la concepción del mundo y aquella mezcla de corrientes progresistas y reaccionarias que de

minan la sociedad de su tiempo. Desprecia la "seca cultura intelectualista" de la Ilustración, pero habla a la vez de su tiempo como de un "siglo verdaderamente grande", y cree poder hacer compatibles sus opiniones hostiles a la Ilustración con su entusiasmo por la Revolución francesa, de igual modo que la mayor parte de la intelectualidad alemana y un gran número de escritores, entre ellos Kant, Wieland, Schiller, Friedrich Schlegel y Fichte, comenzaron siendo seguidores entusiastas de la Revolución y no reniegan de ella sino después de la Convención. La evolución de Herder sigue el camino de la intelectualidad alemana, desde la rebeldía del *Sturm und Drang* hasta la actitud burguesa más consciente, aunque también más resignada, del período clásico. Su ejemplo muestra del modo más claro lo que Weimar significó para la literatura alemana. La influencia de Goethe desplaza en él la de Hamann y Jacobi y le acerca al racionalismo. Herder escribe una nota necrológica entusiasta de Lessing, el campeón impertérrito de la verdad, y supera no sólo su primitiva ortodoxia, sino que da carácter estético a todas sus relaciones con la religión, y aplica su teoría sobre la canción popular también a los documentos religiosos, de manera que la Biblia se convierte para él finalmente en el prototipo de la poesía popular. Naturalmente, no puede renunciar a todo su pasado; los vínculos religiosos de su juventud se convierten en un filisteísmo moralizante, y su filosofía de la historia, tan cercana a las ideas de Burke, nos demuestra hasta qué punto sigue arraigado en el mundo ideológico conservador. Herder quiere, como Burke, no dominar ni modificar o violar las formas de la vida histórica, sino comprenderlas, interpretarlas y abandonarse a ellas[120]. Su concepción morfológica de la historia, que arranca de una rotación vegetal y ve por todas partes la evolución de la semilla hacia la yema y las flores, y del florecer al ajarse y caer, es, a pesar de la cariñosa piedad con que mira

[120] FRIEDRICH MEUSEL: *Edmund Burke u. d. franz. Revolution*, 1913, pp. 127-28.

las cosas, la expresión de una concepción pesimista que contiene ya los fundamentos de la teoría de la decadencia de las civilizaciones de Spengler [121].

El clasicismo de Herder, Goethe y Schiller ha sido denominado Renacimiento alemán retardado y considerado como el paralelo del clasicismo francés. Sin embargo, se distingue de todos los movimientos semejantes de fuera de Alemania, ante todo, en que representa una síntesis de tendencias clasicistas y románticas y, sobre todo desde el punto de vista francés, parece totalmente romántico [122]. Pero los clásicos alemanes, que pertenecieron casi todos en su juventud al *Sturm und Drang* y son inconcebibles sin el evangelio naturalista de Rousseau, representan al mismo tiempo una renuncia a la hostilidad romántica contra la cultura y al nihilismo de Rousseau. Viven en un frenesí de cultura y educación que no tiene igual en ninguna otra generación de escritores desde el Humanismo, y consideran a la sociedad civilizada, no al individuo aventajado, como la auténtica portadora de la cultura [123]. El ideal educativo de Goethe, sobre todo, sólo encuentra realización en la cultura de la sociedad, y la capacidad de acoplamiento de una aportación individual al orden de la vida burguesa se convierte para él en criterio del valor de esta aportación. Este es cabalmente el concepto de la cultura de una clase de literatos que ha alcanzado ya el éxito y la consideración social, que está contenta con sus laureles y no siente ya ninguna clase de resentimiento contra la sociedad. Este éxito no significa, sin embargo, en modo alguno que los clásicos alemanes se hayan vuelto populares en ningún momento; sus obras no han penetrado nunca tan profundamente en el pueblo como las creaciones clásicas de la literatura francesa e inglesa.

121 HANS WEIL: *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*, 1930, p. 75.

122 JULIUS PETERSEN: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, 1926, p. 59.

123 H. A. KORFF: *Die erste Generation der Goethezeit*, en "Zeitschr. f. Deutschkunde", 1928, vol. 42, p. 641.

Y Goethe era el poeta menos popular de todos. Su fama se extendió durante su vida solamente a un limitado estrato culto, e incluso después de su muerte sus escritos no fueron leídos más que por la intelectualidad. Goethe se lamenta repetidamente de su soledad, a pesar de que era, como dice Schiller, "el más comunicativo de los hombres", y suspiraba por simpatía, comprensión e influencia sobre los demás. La mayoría de las cartas conservadas y de las conversaciones recogidas muestran cuánto significaban para él la comunicación intelectual, el intercambio de ideas y el desarrollo en común de éstas. Goethe era completamente consciente de su falta de influencia, y atribuyó no sólo el carácter de la literatura alemana en general, sino también el de sus propios escritos a la falta de un intercambio social en la vida intelectual alemana. La época de su verdadera popularidad fue su juventud, cuando publicó el *Goetz* y el *Werther*. Después de su traslado a Weimar y del comienzo de su actividad oficial desapareció en cierto modo de la vida literaria [124]. En Weimar su público estaba compuesto por una media docena de personas —el duque, las dos duquesas, la señora Von Stein, Knebel y Wieland—, a las que él leía sus nuevas obras, no precisamente numerosas ni extensas; es decir, capítulos aislados y fragmentos de sus obras. No podemos imaginarnos que tampoco este público fuera particularmente entendido [125]. El incidente con el domador de los perros, al que, a pesar de las enérgicas protestas de Goethe, se le permitía representar sus obras en el teatro de la Corte, caracteriza mejor que nada la situación. ¡Podemos imaginarnos la situación en las otras cortes! La literatura alemana, como tal, no encontró en Weimar ninguna consideración especial; allí, como en los círculos cortesanos y entre la aristocracia en general, no se leía por lo común otra cosa que los últimos libros franceses [126]. Entre el gran público, en cuanto éste alcanzaba

124 VIKTOR HEHN: *Gedanken über Goethe*, 1887, p. 65.
125 *Ibid.*, p. 74.
126 *Ibid.*, p. 89.

a tener algún conocimiento de la literatura seria, Schiller se convirtió en el centro de la atención durante el tiempo que Goethe estuvo en Italia; *Don Carlos,* por ejemplo, fue acogido con mucho más calor que el *Tasso.* Pero el éxito literario más grande no fue conseguido por Goethe ni por Schiller, sino por Gessner y Kotzebue. Sólo después de la aparición del Romanticismo y de su entusiasmo, sobre todo, por el *Wilhelm Meister,* alcanzó Goethe su posición inigualada en la literatura alemana [127]. El entusiasmo de los románticos por Goethe es el signo más expresivo de la profunda e indestructible comunidad que, a pesar de todos los antagonismos personales e ideológicos, mantiene unidos no sólo clasicismo y romanticismo, sino todos los períodos culturales alemanes desde el *Sturm und Drang.* El arte es su más grande experiencia común, y es, además, no sólo el objeto del más alto placer espiritual y el único camino todavía practicable para alcanzar la perfección personal, sino también el instrumento por el que la humanidad recobra la inocencia perdida y puede conseguir la posesión simultánea de naturaleza y cultura. Para Schiller la educación estética es la única redención del mal siniestro reconocido por Rousseau, y Goethe va realmente más allá afirmando que el arte es el intento del individuo de "preservarse contra el poder destructor del conjunto". La experiencia artística asume ahora la función que hasta ese momento sólo había podido llenar la religión: se convierte en un baluarte contra el caos.

Una frase como ésta es suficiente para darnos una idea de la concepción completamente arreligiosa, aunque tal vez no fuese exactamente irreligiosa, que Goethe tenía del mundo. Pues, a pesar de su idealismo "fáustico", de su esteticismo aristocrático y de su veneración fanáticamente conservadora por el orden, era uno de los más acérrimos representantes de la Ilustración en Alemania, y si no se le puede llamar en modo alguno seco racionalista, hay que ver en él al enemigo irreconciliable de

127 HEINE: *Die romantische Schule,* I, 1833.

todo oscurantismo y al luchador apasionado contra toda nebulosidad y todo misticismo, contra toda fuerza reaccionaria y retardataria. A pesar de su conexión con el *Sturm und Drang*, sentía una profunda aversión a todo romanticismo, a toda supresión atolondrada de la razón, y una simpatía igualmente profunda por el realismo sólido, por la disciplina, la estimación moral del trabajo y la tolerancia de la burguesía. La impetuosidad revolucionaria de la época del *Werther*, su encendida protesta contra el orden social predominante y la moral convencional, se han calmado al correr de los años, pero Goethe sigue siendo enemigo de toda opresión y combate toda injusticia que se dirija contra la burguesía como comunidad de vida intelectual. El auténtico valor de esta comunidad no la ha reconocido hasta más tarde, y sólo en el *Wilhelm Meister* lo ha estimado. No hace falta silenciar o negar en absoluto la inclinación intelectualmente aristócrata de Goethe y sus ambiciones cortesanas, su olímpico egocentrismo y su indiferencia política, e incluso su comprometedora frase "antes la injusticia que el desorden". A pesar de todo, Goethe sigue siendo un hombre de libertad y de progreso, y no sólo como escritor y poeta, al que han llevado a ese punto al realismo de su arte y su *ins Reale verliebte Beschränktheit*, su "limitación enamorada de lo real". Hay muchas maneras distintas de luchar por el progreso y contra la reacción. Unos odian al Papa y a los párrocos, otros a los príncipes y a sus vasallos, otros a los explotadores y opresores del pueblo, pero hay también otros que sienten lo que significa la reacción de modo más agudo en la obnubilación deliberada de la mente del hombre y en las trabas puestas a la verdad, y que reconocen de la manera más sensible en toda injusticia social un "pecado contra el espíritu"; éstos, cuando propugnan la libertad de conciencia, de pensamiento y de palabra, luchan por la libertad, que es idéntica e indivisible en todas las formas de vida. Goethe no sentía mucha simpatía por los tiranicidas, pero tenía una fina sensibilidad para percibir cuándo estaba amenazada la libertad de pensamiento, y

no se prestó nunca a ayudar a su restricción. Cuando en el año 1794, la intelectualidad alemana, y principalmente Goethe, recibió del bando conservador la invitación a colocarse al servicio de la nueva liga de príncipes para salvar al país de la "anarquía" que lo amenazaba, Goethe contestó que le parecía imposible unir príncipes y escritores de este modo [128].

Todo lo que contribuyó a la educación de Goethe en su juvenud —su origen, sus impresiones infantiles, la ciudad imperial de Francfort, el Leipzig del comercio y de la Universidad, el gótico Estrasburgo, el ambiente renano, Darmstadt, Düsseldorf, el hogar de Fräulein Klettenberg y de los Schönemann— todo era completamente burgués en el mismo sentido: perteneciente en parte a la alta burguesía, y a menudo limitando con el círculo de la aristocracia, pero siempre ligado íntimamente con el espíritu de la clase media [129]. Sin embargo, la mentalidad burguesa de Goethe no era una postura militante, ni se dirigió nunca como tal contra la nobleza, ni siquiera en su juventud ni aun en el *Werther* [130]. Le parecía más importante preservar las formas de vida burguesas del oscurantismo y el irrealismo que de la influencia de las clases altas. Lo más interesante y original en la concepción que Goethe tenía de la vida burguesa es que en ella se reflejaba el espíritu conscientemente burgués de los artistas modernos, y se encarecía la estimación ética del trabajo ordinario incluso en relación con la obra de arte. Goethe acentúa constantemente la naturaleza artesana de la creación artística y exige del artista, sobre todo, seguridad profesional. Desde el Renacimiento, el arte y la literatura son realizados en la mayoría de los casos por burgueses. El carácter artesano de la relación del productor con su arte aparece tan natural que hu-

[128] THOMAS MANN: *Goethe als Repräsentant des Bürgertums*, 1932, p. 46.

[129] Cf. ALFRED NOLLAU: *Das literarische Publikum des jungen Goethe*, 1935, p. 4.

[130] GEORG KEFERSTEIN: *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*, 1933, pp. 90-91.

biera carecido de sentido el recordarlo. Lo que había que hacer era estimular al artista y al escritor más bien que elevarle por encima del nivel meramente artesano de su destreza.

Sólo en el siglo XVIII, cuando, por una parte, la burguesía intensifica su conciencia de clase, y, por otra, el rabioso subjetivismo del "genio original" y su repulsa de toda regla y todo lazo comienzan a ejercer su influencia como una excrecencia de la emancipación burguesa y una especie de competencia desalmada, parece necesario recordar el origen burgués y artesano de su profesión. Ya no se necesitaba encarecer la elevada categoría de un poeta, y era más urgente preservar a los escritores de los desmanes del diletantismo y la charlatanería. El porte y la actitud de "genio" eran un recurso para la competencia en la lucha por la existencia del escritor en la época de su emancipación; las protestas contra el uso de tales recursos comenzaron a oírse cuando ya no eran necesarios. Atreverse a ser "genial" era un síntoma de que se había alcanzado la independencia; no querer y no deber ser ya "genial" era signo de que se había llegado a una situación en la que la libertad artística era cosa completamente natural. La conciencia de sí propio en el respetable burgués y en el artista reconocido es ya tan fuerte en Goethe, que busca evitar tanto en su arte como en su conducta todo lo extravagante, y siente una aversión particular por lo que no está bien hecho y lo que no es sólido, por la tendencia a lo caótico y lo patológico, rasgos que hasta cierto punto son propios del carácter de los artistas [131]. Con ello anticipa una característica del siglo XIX y del artista moderno que consigue el triunfo, el cual reacciona con exagerada precaución contra el desarreglo del bohemio y adopta un modo de vida entera y normalmente burgués, casi de pequeño burgués, por temor de parecer indigno de confianza.

El ideal artístico del clasicismo alemán, de acuerdo con la repulsa de las clases dominantes contra todo lo

131 Cf. G. KEFERSTEIN: *op. cit.*, pp. 174-75.

caprichoso y anárquico, adopta una tendencia innegable a lo típico y lo generalmente válido, a lo regular y normativo, lo permanente y lo atemporal. En contraste con el *Sturm und Drang*, concibe la forma como la expresión de la esencialidad y la idea misma de la obra, y no la identifica ya con la armonía exterior de las proporciones, con la eufonía y la belleza de la línea. En lo sucesivo se entiende por forma "forma interior", el equivalente microcósmico de la totalidad de la existencia. Finalmente, Goethe supera también esta variedad de la concepción esteticista y encuentra el camino hacia una filosofía de la vida completamente realista, basada en la idea de la sociedad burguesa. El contenido del *Wilhelm Meister* no es otra cosa que este camino que conduce del arte a la sociedad, de una concepción de la vida artístico-individualista a la experiencia de la comunidad espiritual, de una relación con el mundo estética y contemplativa a una vida activa, socialmente útil [132]. En su última época, Goethe se distancia de su actitud meramente personal ante la literatura y se acerca a una concepción del arte supraindividual y supranacional, dirigida a cometidos de importancia general para la civilización. El término y en parte el concepto de *Weltliteratur* o "literatura universal" son suyos, como es notorio; sin embargo, en realidad existió antes de que nadie fuera consciente de ello. La literatura de la Ilustración, las obras de Voltaire y Diderot, de Locke y Helvétius, de Rousseau y Richardson, eran ya "literatura universal" en el sentido más estricto de la palabra. Desde la primera mitad del siglo XVIII estaba en curso un "diálogo europeo" en el que habían participado todas las naciones civilizadas, aunque la mayoría sólo de modo pasivo. La literatura de la época era la de Europa como conjunto, expresión de una comunidad europea de ideas como no se había conocido desde la Edad Media. Pero era casi tan distinta

[132] Cf. H. A. KORFF: *Geist der Goethezeit*, II, 1930, p. 353. LUDWIG W. KAHN: *Social Ideals in German Lit. (1770-1830)*, 1938, páginas 32-34.

de la literatura medieval como de los movimientos literarios internacionales de los últimos tiempos. La literatura de la Edad Media debía su universalidad al latín, y la del Barroco y el Rococó al francés; aquélla estaba limitada a los clérigos ilustrados, y ésta a los aristocráticos círculos cortesanos. Ambas eran productos indiferenciados cuyo origen se debía a una actitud intelectual más o menos uniforme, pero no concierto de varias voces como Goethe quería y como la Ilustración lo hizo surgir de las literaturas de las grandes naciones europeas. La teoría y la práctica de la literatura mundial fueron creación de una civilización condicionada por los propósitos y los métodos del comercio mundial. Las palabras del mismo Goethe, que compara el intercambio de bienes intelectuales entre las naciones con el comercio internacional, aluden a esta conexión y señalan el origen del concepto. Cuando Goethe llega incluso a hablar del carácter "velocifista" de la producción intelectual y material, y del *tempo* acelerado con que los bienes intelectuales y materiales son cambiados, se ve cuán directamente todo este círculo de ideas está relacionado con la experiencia de la Revolución industrial[133]. Lo único curioso es que los alemanes, que fueron entre las grandes naciones los que menos habían contribuido a esta literatura universal, fueran los primeros en comprender su sentido y en desarrollar la idea.

133 Cf. FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*, 1946, p. 44.

5

REVOLUCION Y ARTE

El siglo XVIII está lleno de contradicciones. No sólo su actitud filosófica vacila entre racionalismo e idealismo; también sus propósitos artísticos están dominados por dos corrientes contrarias, y tan pronto se acercan a una concepción severamente clasicista como a otra desenfrenadamente pictórica. Y lo mismo que el racionalismo de la época, también su clasicismo es un fenómeno difícilmente definible y sociológicamente equívoco, puesto que está sostenido alternativamente por estratos sociales unas veces cortesanos y aristocráticos y otras veces burgueses, y termina desarrollando el estilo artístico representativo de la burguesía revolucionaria. El hecho de que la pintura de David se convierta en el arte oficial de la Revolución sólo puede parecer extraño e incluso inexplicable si se tiene una idea demasiado estrecha del concepto de clasicismo, reduciéndolo a ser la visión artística de las clases superiores de mentalidad conservadora. El arte clasicista tiende ciertamente al conservadurismo y es muy apropiado para la representación de ideologías autoritarias, pero el sentido de la vida de la aristocracia encuentra en sí una expresión más inmediata en el barroco sensualista y exuberante que en el sobrio y seco clasicismo. La burguesía de mentalidad racionalista, disciplinada y moderada, prefiere, por el contrario, las formas artísticas sencillas, claras y sin complicaciones del clasicismo, y se siente tan escasamente atraída por la confusa e informe imitación de la naturaleza como por el petulante arte imaginativo de la aristocracia. Su naturalismo se mueve dentro de límites relativamente estrechos, y habitualmente se restringe al retrato racionalista de la realidad, es decir, de una realidad sin contradicciones inter-

nas. Naturalidad y disciplina formal significan en él casi lo mismo. Sólo en el clasicismo de la aristocracia se convierten los principios de orden del arte burgués en una conformación estricta a rígidas normas, su aspiración a la simplicidad y la economía, en coerción y subordinación, y su sana lógica, en un indiferente intelectualismo. En el clasicismo griego o en el de Giotto la fidelidad a la naturaleza no es entendida nunca como incompatible con la concentración formal; sólo en el arte de la aristocracia cortesana la forma se impone a expensas de la naturalidad, y sólo en él se la concibe como una limitación y una barrera. Pero el clasicismo en sí representa tan escasamente una tendencia expansiva y naturalista como un estilo típicamente burgués[134], aunque frecuentemente comienza siendo un movimiento burgués y desarrolla sus principios formales orientándolos hacia la naturalidad. En cualquier caso sobrepasa los límites tanto de la concepción artística burguesa como de los presupuestos del naturalismo. El arte de Racine y de Claudio de Lorena es clasicista sin ser burgués ni naturalista.

La historia del arte moderno está señalada por el progreso consecuente y casi ininterrumpido del naturalismo; las corrientes rigurosamente formales surgen en pocas ocasiones y son de escasa duración, aunque están presentes de manera subterránea en toda la evolución. La alianza sin contradicciones del naturalismo con la forma clásica en la obra de Giotto se disuelve ya en el *Trecento*, y el arte esencialmente burgués de los dos siglos siguientes desarrolla el naturalismo a expensas de la forma. El pleno Renacimiento vuelve de nuevo su atención a los principios de la forma, pero ya no considera la composición, al igual que antaño Giotto, como un instrumento de clarificación y simplificación, sino, de acuerdo con su filiación aristocrática, como un vehículo para la exaltación e idealización de la realidad. Sin embargo, el arte del

[134] Por ejemplo, WILHELM HAUSENSTEIN: *Der nackte Mensch*, 1913, p. 151, y F. ANTAL: *Reflections on Classicism and Romanticism*, en "Burlington Magazine", 1935, vol. 66, p. 161.

pleno Renacimiento no es en modo alguno antinaturalista; es, simplemente, más pobre en detalles naturalistas y menos concentrado en la diferenciación del material empírico que el arte del período precedente, pero no es en absoluto menos verdadero ni exacto. El Manierismo, por el contrario, que corresponde en su mentalidad a un progreso ulterior del proceso de aristocratización, alía su clasicismo con una serie de convencionalismos antinaturalistas e influye de este modo de manera tan profunda sobre el gusto de las clases superiores que su concepto artístico de la belleza sigue siendo más o menos decisivo para todo arte cortesano posterior. Este Manierismo es el estilo dominante en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en Francia como en Italia y en España. En Francia, sin embargo, se interrumpe bruscamente por las guerras religiosas y civiles bajo Enrique IV, y esta interrupción, prolongada por la política gubernamental antiaristocrática del período siguiente, hace posible la influencia decisiva, si bien transitoria, de la burguesía sobre el desarrollo posterior del arte. La tradición renacentista de la cultura cortesana cesa, y con la regresión de la vida cortesana se hacen cada vez más raras las representaciones teatrales en la Corte, y, finalmente, cesan del todo.

El teatro popular, por otro lado, continúa su modesta existencia, incluso durante esta época de crisis. Junto a los Misterios y las Moralidades se representan también ahora obras humanistas en los escenarios populares, aunque éstas tienen que adaptarse a la movilidad escénica del teatro medieval y han de apropiarse su carácter amorfo. La burguesía, que bajo Luis XIII y Richelieu e incluso en los primeors tiempos del reinado de Luis XIV disfrutaba el favor de la Corona y daba trabajo a los literatos de la época, consigue finalmente imponer la reforma de este teatro irregular, lleno aún de defectos medievales. Ella desarrolla un estilo literario propio, fundamentalmente distinto del Manierismo de la aristocracia, y crea en el género con el que está más larga y profundamente ligada, el drama, su nuevo clasicismo, basado en la naturalidad y la razonabilidad. La *tragédie classique*

no es, por tanto, creación del humanismo erudito y de gusto cortesano y de la aristocracia *Pléiade,* como se ha asegurado frecuentemente, sino que surge del teatro burgués trivial y vivo. Sus limitaciones formales, principalmente su regla de las tres unidades, no proceden del estudio de la tragedia clásica, o, por lo menos, no proceden de él directamente, sino que se desarrollan sobre todo como medios artísticos con los que se pretende aumentar el efecto escénico y la verosimilitud de la acción que se está representando. La gente encuentra cada vez más inaceptable que los lugares de las escenas de un drama que ocurren en distintas casas, ciudades y países puedan estar separados por una simple decoración, y que el breve intervalo entre dos actos deba representar días, meses y años. Sobre la base de tales consideraciones racionalistas comienza a considerarse que una acción dramática es tanto más verosímil cuanto más breve sea el tiempo en que se desarrolla realmente y más uniforme sea el lugar en que la acción real se representa. En consecuencia, se reduce la duración de los acontecimientos y la distancia entre las escenas con el propósito de conseguir una ilusión más perfecta, y se realiza una aproximación gradual a la forma más palmaria de ilusionismo: la identificación del tiempo real de la representación con el tiempo imaginario de la acción. Las unidades, por lo tanto, surgen de una exigencia enteramente naturalista, y para los dramaturgos de la época representan los criterios de la verosimilitud dramática. Pero, de cualquier modo, es extraño que este recurso artístico, que condujo a la más profunda estilización y a la violación más desconsiderada de la realidad, significara en su origen el triunfo de la concepción naturalista y de la ideología racionalista sobre la afición escénica desbordada y confusa de un público teatral cuyos sentimientos eran todavía medievales.

Y lo mismo que en el drama, también en otras artes el clasicismo es sinónimo del triunfo del naturalismo y el racionalismo, por un lado, sobre la fantasía y la indisciplina, y, por otro, sobre la afectación y los convencio-

nalismos del arte tal como se practicaba hasta entonces. La burguesía opone a la poesía de Du Bartas, de d'Aubigné y de Théophile de Viau el drama de Hardy, Mairet y Corneille, y hace seguir al manierismo de Jean Cousin y Jacques Bellange el naturalismo y el clasicismo de Louis Le Nain y de Poussin. El hecho de que el clasicismo naturalista no haya sido nunca tan predominante en las artes plásticas como en el drama tiene su explicación, sobre todo, en que la burguesía francesa estaba históricamente mucho menos ligada con la pintura que con el teatro y en que no disponía aún de los medios necesarios para ejercer semejante influencia. El Manierismo pasa de moda gradualmente también en la pintura y en las artes plásticas, pero es reemplazado por un estilo tendente más bien al barroco que al clasicismo. En el drama, sin embargo, el clasicismo burgués se impone totalmente con sus tres unidades. *El Cid*, del abogado de Ruán, Corneille, que aparece en 1635, puede ser considerado como el triunfo definitivo de este clasicismo. Tropieza al principio también con la oposición de los círculos cortesanos; pero la ideología realista y racionalista que domina la economía y la política de la época no puede ser detenida en su marcha triunfal. La aristocracia, que está bajo la influencia del gusto español, tiene que superar su inclinación por lo aventurero, extravagante y fantástico, y someterse a los criterios estéticos de la burguesía sobria y nada pretenciosa. Lo cual no ocurre, naturalmente, sin que la aristocracia modifique esta concepción del arte según conviene a sus propios ideales y propósitos. Mantiene la armonía, la regularidad y la naturalidad del clasicismo burgués, puesto que la nueva etiqueta cortesana prohibe todo lo estridente, lo ruidoso y lo caprichoso, pero reinterpreta la economía artística de esta dirección estilística haciendo de ella una concepción del mundo en la que por concentración y precisión no se entienden puritanos principios de disciplina, sino escrupulosas reglas del gusto, y éstas se oponen a la naturaleza "grosera", indómita e incalculable como normas de una realidad más alta y más pura. El clasicismo, que

originalmente no se proponía más que acentuar y mantener la unidad orgánica y la severa "lógica" de la naturaleza, se convierte de este modo en un freno del instinto, en una defensa contra el aluvión de las emociones y en un velo para cubrir lo ordinario y lo demasiado natural.

En las tragedias de Corneille, que son una de las manifestaciones más maduras del nuevo racionalismo artístico, pero que evidentemente no han surgido sin tener en cuenta las exigencias del teatro cortesano, está ya en cierto modo consumada esta reinterpretación. En el período siguiente retroceden constantemente en el arte cortesano estas tendencias puritanas y secas del clasicismo, de un lado porque junto a su rigorismo —y frecuentemente frente a él— se va imponiendo el deseo de una más elevada ostentación, y de otro porque adviene una modificación en las ideas artísticas del siglo y con ello adquieren la preeminencia las aspiraciones del Barroco, más libres, más emocionales y más sensualistas. En el arte y la literatura franceses surge de este modo una curiosa vecindad y amalgama de tendencias clasicistas y barrocas, cuyo resultado es un estilo que es en sí una contradicción: el clasicismo barroco. El barroco pleno de Racine y de Le Brun contiene —en un caso completamente resuelto, y en el otro totalmente por resolver— el conflicto entre el nuevo estilo cortesano ceremonial y el rigorismo formal cuyos principios tienen sus raíces en el clasicismo burgués. Es clasicista y anticlasicista al mismo tiempo, tanto en la materia como en la forma, en la profusión como en la restricción, en la expansión como en la concentración.

Hacia 1680 aparece una contracorriente opuesta a este estilo cortesano y académico: es una oposición tanto a su actitud grandiosa y sus temas pretenciosos como a su supuesta fidelidad a los modelos clásicos. Se impone con ella una concepción artística menos contenida, más individualista y más íntima, y su liberalismo se dirige sobre todo contra el clasicismo, no contra las tendencias barrocas, del arte cortesano. El triunfo de los modernos en la "Cuestión de los antiguos y los modernos" es nada

más que un síntoma de esta evolución. La Regencia decide el triunfo de las tendencias anticlasicistas y trae consigo una orientación totalmente nueva del gusto dominante. El origen social del nuevo arte no es del todo inequívoco y claro. El cambio lo realiza en parte la aristocracia de ideas liberales y sentimientos antimonárquicos, y en parte la alta burguesía. Pero a medida que el arte de la Regencia evoluciona hacia el Rococó, adopta cada vez más características de un estilo cortesano aristocrático, aunque desde el primer momento lleva en sí los elementos de disolución de la cultura cortesana. Pierde, sobre todo, el carácter concentrado, preciso y sólido del clasicismo, y muestra una repulsa siempre creciente contra todo lo regular, geométrico y tectónico, y una inclinación cada vez más manifiesta a la improvisación, el *aperçu* y el epigrama. *Si quelqu'un est assez barbare -assez classique!*, llega a decir Beaumarchais, que no tiene en modo alguno una mentalidad cortesana. Nunca desde la Edad Media el arte se ha alejado tanto del ideal clásico y nunca ha sido tan complicado y artificioso.

Y entonces, hacia 1750, en medio del Rococó se inserta una nueva reacción. Los elementos progresistas representan, frente a la orientación dominante, un ideal artístico que tiene otra vez un carácter racionalmente clasicista. Ningún clasicismo ha sido nunca más estricto, más sobrio ni más metódico que éste; en ninguno la reducción de las formas, la línea recta y todo lo que poseyera alguna significación tectónica se realizó de manera más consecuente, ni se acentuó hasta tal punto lo típico y lo normativo. Ningún clasicismo fue tan inequívoco como éste, porque ninguno poseyó su carácter estrictamente programático ni su voluntad destructiva dirigida a la disolución del Rococó. Pero tampoco ahora está claro cuáles han sido las clases sociales iniciadoras del nuevo movimiento. Sus primeros representantes, Caylus y Cochin, Gabriel y Soufflot, tienen sus raíces en la cultura cortesana aristocrática, pero pronto se hace evidente que detrás de ellos están como fuerza motriz los elementos más progresistas de la sociedad. El origen sociológico

del nuevo clasicismo es ahora tan difícil de decidir porque nunca se había desarraigado totalmente la tradición del antiguo clasicismo barroco, y es tan efectiva en la elegancia de Vanloo o de Reynolds como en la corrección de Voltaire o de Pope. Ciertas fórmulas clasicistas permanecen en vigor tanto en la pintura como en la literatura durante todo el período estilístico cortesano, que se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y, por lo que se refiere a la dicción poética, el pasaje siguiente, de Pope, representa el clasicismo de esta época tan perfectamente como cualquier texto del siglo de Luis XIV:

Mira a través de este aire, este océano y esta tierra,
toda la materia alienta e irrumpe en la vida.
Arriba ¡cuán alta y creciente vida puede desenvolverse!
En torno ¡qué amplitud! ¡Qué profundidad se extiende [debajo!
Inmensa cadena de la existencia, que partió de Dios,
engendra lo etéreo, lo humano, el ángel, el hombre,
la bestia, el pájaro, el pez, el insecto, lo que no llega a ver [el ojo,
lo que no alcanza a distinguir la lente; desde el infinito [a ti,
desde ti a la nada[135].

El severo racionalismo y la forma suave y cristalina de estos versos son diferentes, sin embargo, incluso a primera vista, de las siguientes líneas de Chénier, que son tan irreprochablemente clasicistas como ellos, pero que, sin embargo, están llenas ya de una pasión nueva:

Allons, étouffe tes clameurs;
Souffre, o coeur gros de haine, affamé de justice.
Toi, Vertu, pleure si je meurs.

Los versos de Pope son una reminiscencia de la cultura intelectual de la aristocracia cortesana, mientras que los de Chénier son ya la expresión del nuevo emocionalismo

135 POPE: *Essay on Man*, I, v. 233 ss.

burgués y están en labios de un poeta que se yergue a la sombra de la guillotina y se convierte en víctima de aquella burguesía revolucionaria cuyo gusto clasicista encontró en él su primer representante valioso, aunque involuntario.

El nuevo clasicismo no aparece en modo alguno tan de improviso como frecuentemente se ha dicho [136]. Su desarrollo corre ya desde finales de la Edad Media entre los dos polos de una concepción artística estrictamente tectónica y otra de libertad formal, esto es, entre una ligada al clasicismo y otra opuesta a él. Ninguna de las innovaciones del nuevo arte representa una aportación completamente nueva; todas se enlazan con una u otra de estas dos tendencias, que se relevan una a la otra en la dirección, pero que no son enteramente desplazadas nunca. Aquellos investigadores que presentan el neoclasicismo como una innovación completa acostumbran a descubrir la peculiaridad de su génesis en que la evolución en él no procede de lo simple a lo complicado, es decir, de lo lineal a lo pictórico o de lo pictórico a lo más pictórico, sino que el proceso de diferenciación "se interrumpe", y el desarrollo en cierto modo "retrocede a saltos". Wölfflin piensa que en esta regresión "la iniciativa está más claramente motivada por las circunstancias externas" que por el ininterrumpido proceso de complicación. En realidad no hay diferencia fundamental entre los dos tipos de desarrollo; lo que ocurre, simplemente, es que la influencia de las "circunstancias externas" es más evidente en el caso de un desarrollo intermitente que en el de un desarrollo rectilíneo. Efectivamente, estas circunstancias desempeñan siempre el mismo papel decisivo. En cualquier punto y en cualquier momento de la evolución está abierto el interrogante de qué dirección ha de tomar la creación artística. El mantener la orientación existente representa un proceso dialéctico semejante y es, en igual medida, una consecuencia de las "circunstancias externas",

136 HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1927, 7.ª ed., p. 252. HANS ROSE: *Spätbarock*, 1922, p. 13.

que el modificar la orientación dada. La pretensión de retener o de interrumpir el progreso del naturalismo no presupone ningún factor fundamentalmente distinto de los que constituyen el deseo de mantener o acelerar su progreso. El arte de la época de la Revolución se distingue del clasicismo anterior sobre todo en que con él consigue el predominio definitivo la concepción artística rigoristamente formal, lo que no había ocurrido desde principios del Renacimiento, y en que representa la consumación definitiva de una evolución que había durado trescientos años y se extendía desde el naturalismo de Pisanello hasta el impresionismo de Guardi[137]. A pesar de ello, sería injusto negar toda tensión y todo conflicto estilístico al arte de David; la dialéctica de las distintas direcciones estilísticas está latiendo en él tan febrilmente como en la poesía de Chénier y en todas las creaciones artísticas importantes del período revolucionario.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consuma en varias fases claramente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 hasta 1780 y que suele ser llamada "clasicismo rococó" por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el "estilo Luis XVI", pero representa sólo una corriente subterránea en la auténtica vida artística de la época. La heterogeneidad de las tendencias estilísticas en competencia se manifiesta del modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococós con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molesta esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su incapacidad para elegir entre las alternativas posibles que en este eclecticismo. El Barroco se caracterizaba ya por su vacilación entre racionalismo y

137 Cf. WÖLFFLIN: *op. cit.*, p. 35.

sensualismo, formalismo y espontaneidad, clasicismo y modernidad, pero trataba de resolver estos antagonismos en un único estilo, aunque no fuera completamente homogéneo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un arte en el que ni siquiera se intenta reducir los diversos elementos estilísticos a un común denominador. Pues lo mismo que en la arquitectura se combinan exteriores e interiores de diferente dirección estilística, en la pintura y en la poesía están también creaciones de estilos completamente distintos unas junto a otras: obras de Boucher, Fragonard y Voltaire junto a las de Vien, Greuze, Diderot y Rousseau. La época produce a lo sumo formas híbridas, pero no trae un ajuste de los principios formales opuestos. Este eclecticismo corresponde a la estructura general de la sociedad, en la que las clases se mezclan y con frecuencia operan conjuntamente, pero interiormente, sin embargo, siguen siendo ajenas unas a otras. Las relaciones de las fuerzas existentes se expresan artísticamente sobre todo en el hecho de que el rococó cortesano es prácticamente siempre el estilo predominante y disfruta el favor de una mayoría abrumadora entre el público de arte, mientras el clasicismo no representa más que el arte de la oposición y constituye el programa artístico de un estrato de aficionados relativamente escaso, apenas digno de ser tenido en cuenta en el mercado artístico.

Este nuevo movimiento, que ha sido también llamado "clasicismo arqueológico", depende de la vivencia clasicista del arte griego y romano más fuertemente que las anteriores tendencias afines. Pero incluso ahora el interés teórico por la Antigüedad clásica no es lo principal, sino que presupone más bien un cambio de gusto, y este cambio de gusto, a su vez, una modificación de valores vitales. El arte clásico cobra actualidad para el siglo XVIII porque, después de la técnica que se ha vuelto demasiado flexible y flúida y después del atractivo en exceso juguetón de colores y tonos, se siente de nuevo la atracción de un estilo artístico más sobrio, más serio y más objetivo. Cuando a mediados de siglo surge la nueva ten-

dencia clasicista, el clasicismo del *grand siècle* ha muerto hace ya cincuenta años; el arte se ha entregado a la misma voluptuosidad que domina todo el siglo. El antisensualismo del ideal artístico clásico puesto de nuevo en vigor ahora no es cuestión de gusto o de valoración estética, o al menos no lo es en primer lugar, sino que es cuestión de moral: es la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad. El cambio de gusto que hace olvidar el estímulo de lo óptico sensual, la riqueza y la gradación del color, la plenitud fluyente y el ímpetu arrollador de las impresiones, y pone en duda sobre todo el valor de aquello que todo experto había considerado desde hacía medio siglo como la quintaesencia del arte, esta inaudita simplificación y nivelación de la escala de valores estéticos significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época. La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la "noble simplicidad y la tranquila grandeza" de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del Rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales.

Junto a los artistas que, como Vien, Falconet, Mengs, Battoni, Benjamín West y William Hamilton, se adhieren con entusiasmo en toda Europa a la nueva tendencia, hay innumerables artistas y aficionados, críticos y coleccionistas que coquetean meramente con esta revolución contra el Rococó y participan de manera sólo superficial en la moda arqueológica. La mayoría de ellos son simplemente transmisores de un movimiento cuyo verdadero origen y cuyos últimos propósitos desconocen. Teóricamente, el director de la Academia, Antoine Coypel, se coloca al lado del clasicismo, y el conde Caylus, el noble aficionado al arte y arqueólogo, se pone incluso a la cabeza del movimiento. El superintendente De Marigny, hermano de Mme. de Pompadour, va en 1784 con Soufflot y Cochin a Italia en viaje de estudios y con esto inicia las nue-

vas peregrinaciones al Sur. Con Winckelmann comienza la investigación arqueológica sistemática; con Mengs la nueva tendencia clasicista se impone en Roma, y en la obra de Piranesi la experiencia de la arqueología se convierte en el verdadero objeto del arte. El nuevo clasicismo se distingue principalmente de los antiguos movimientos clasicistas en que concibe lo clásico y lo moderno como dos tendencias hostiles e incompatibles [138]. Sin embargo, mientras en Francia se encuentra una fórmula de compromiso entre las tendencias antagónicas, y el clasicismo, sobre todo en la obra de David, representa un progreso del naturalismo, el nuevo movimiento produce en los demás países europeos, por lo general, un anémico arte académico que considera la imitación de la Antigüedad clásica como un fin en sí misma.

Se acostumbra a ver en las excavaciones de Pompeya (1748) el estímulo decisivo para el nuevo clasicismo arqueológico; esta empresa, sin embargo, tuvo que haber sido promovida a su vez por un nuevo interés y un nuevo punto de vista para lograr tal influencia, pues las primeras excavaciones, que tuvieron lugar en Herculano en 1737, no produjeron consecuencias estimables. El cambio en el clima intelectual no ocurre sino hasta mediados de siglo. A partir de este momento es cuando comienzan a surgir el cultivo científico internacional de la arqueología y el movimiento artístico internacional del clasicismo, que ya no estará bajo predominio francés, aunque la escuela de David extenderá su filiación a toda Europa. Los *scavi* se convierten en el tema del día; toda la intelectualidad del Occidente se interesa por ellos. El coleccionar antigüedades se convierte en una verdadera pasión; se gastan sumas importantes en obras de arte clásico y se crean nuevas gliptotecas y colecciones de gemas y vasos. Un viaje de estudios a Italia se convierte ahora no sólo en una cosa de buen tono, sino en parte indispensable de la educación de un joven de la buena socie-

[138] CARL JUSTI: *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* 1923, 3.ª ed., III, p. 272.

dad. No hay artista, ni poeta, ni persona interesada en cuestiones intelectuales que no se prometa la más alta potenciación de sí mismo como resultado de la experiencia directa de los monumentos clásicos en Italia. El viaje de Goethe a Italia, su colección de antigüedades, la sala de Hera en su casa de Weimar, con el busto colosal de la diosa, que amenaza hacer saltar las paredes de aquel interior burgués, valen como símbolo de esta época cultural.

Pero el nuevo culto de lo clásico es, tanto como el casi contemporáneo entusiasmo por la Edad Media, un movimiento esencialmente romántico; porque también la Antigüedad clásica aparece ahora como un período primitivo de la cultura humana, inasequible y desaparecido para siempre, en el sentido rousseauniano. En esta concepción de la Antigüedad están acordes Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe y todo el romanticismo alemán. Todos descubren en ella una fuente de restablecimiento y renovación, un ejemplo de humanidad plena y genuina, aunque ya irrealizable. No es casual que el movimiento prerromántico coincida con los inicios de la arqueología, y que Rousseau y Winckelmann sean contemporáneos; la característica intelectual básica de la época se expresa siempre en la misma nostálgica filosofía de la cultura, tan pronto vuelta hacia la Antigüedad clásica como hacia la Edad Media. El nuevo clasicismo se dirige tanto contra el prerromanticismo como contra la frivolidad y la artificiosidad del Rococó; ambos están impregnados del mismo sentido burgués de la vida. La imagen que el Renacimiento tenía de la Antigüedad clásica estaba condicionada por la concepción del mundo de los humanistas y reflejaba las ideas antiescolásticas y anticlericales de este estrato intelectual; el arte del siglo XVII interpretaba el mundo de los griegos y los romanos según los conceptos feudales de la moral profesados por la monarquía absolutista; el clasicismo de la época de la Revolución depende del ideal de vida estoico republicano de la burguesía progresiva y permanece fiel a este ideal en todas sus manifestaciones.

El tercer cuarto del siglo estuvo todavía lleno del conflicto de los estilos. El clasicismo se encontraba envuelto en una lucha y era la más débil de las dos tendencias en competencia. Hasta 1780 aproximadamente se limitó en la mayoría de los casos a una discusión teórica con el arte cortesano; sólo después de esta fecha, especialmente desde la aparición de David, puede el Rococó ser considerado vencido. El éxito de *El juramento de los Horacios*, en 1785, significa el fin de una lucha de treinta años y la victoria del nuevo estilo monumental. Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente desde 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. En vísperas de la Revolución estaban en conjunto representadas en la pintura francesa las siguientes tendencias: 1.ª, la tradición del Rococó sensualista y colorista en el arte de Fragonard; 2.ª, el sentimentalismo representado por Greuze; 3.ª, el naturalismo burgués de Chardin; 4.ª, el clasicismo de Vien. La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología, aunque debiera pensarse que el gusto representado por Greuze y Chardin era más adecuado a ella. Sin embargo, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma, ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la Baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patriótico-heroicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodominio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico, y que, finalmente, se habían debilitado y socavado tanto que la burguesía había podido convertirse en uno de los sustentadores más importantes de la cultura del Rococó. Los precursores y adelantados de la Revolución tuvieron que volverse tan acremente contra el ideal de vida de los *fermiers géné-*

raux como contra las *douceurs de vivre* de la aristocracia. Pero no podían apoyarse en la burguesa concepción del mundo confortable, patriarcal y antiheroica de los siglos anteriores, y debían esperar el logro de sus propósitos sólo de un arte completamente militante. Para conseguirlo, de entre todas las direcciones artísticas que se les ofrecían para la elección, el clasicismo de Vien y su escuela poseía la mayor parte de las premisas.

El arte de Vien, sin embargo, estaba todavía lleno de dispersión y trivialidad y tan estrechamente ligado con el Rococó como la pintura sentimentalmente burguesa de Greuze. El clasicismo no era en este caso más que un tributo rendido a la moda, a la que el artista se unía con celo pedantesco. En sus pinturas coquetamente eróticas solamente los motivos eran clásicos y el estilo era clasicista, pero el espíritu y la disposición eran puramente rococós. No hay que maravillarse de que el joven David comenzara su viaje a Italia con la decisión de no dejarse seducir por los atractivos de la Antigüedad clásica [139]. Nada muestra tan claramente cuán profunda fue la cesura entre el clasicismo rococó y el clasicismo revolucionario de la generación siguiente que esta resolución de David. Si, a pesar de ello, David se convirtió en el adelantado y el más grande representante del arte clasicista, hay que atribuirlo al cambio de significación que había padecido el clasicismo, a consecuencia de lo cual había perdido su carácter estetizante. Sin embargo, David no consiguió inmediatamente el triunfo con su nueva interpretación del clasicismo. En primer lugar, nada nos autoriza a suponer que había de ocupar la posición privilegiada que tenía desde *El juramento de los Horacios* y que sólo perdió después de la Restauración. Al mismo tiempo que David, se encuentra en Roma también un grupo de jóvenes artistas franceses en los que se da un desarrollo semejante al del propio David. El Salón de 1781 estaba dominado por estos jóvenes "romanos" que habían

139 MAURICE DREYFOUS: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*, 1906, p. 152.

evolucionado hacia el clasicismo estricto, y de los que Ménageot era considerado el auténtico jefe. Los cuadros de David eran siempre más severos y serios para el gusto de la época. La crítica se dio cuenta sólo poco a poco de que precisamente estos cuadros significaban el triunfo de las ideas que trataban de imponerse frente al Rococó [140].

Pero a David le llegó la madurez, y la reparación que se le ofreció no dejó nada que desear. *El juramento de los Horacios* constituyó uno de los éxitos más grandes en la historia del arte. El camino triunfal de la obra comenzó en Italia, donde David la expuso en su propio estudio. Se peregrinó al cuadro, se le ofrecieron flores, y Vien, Battoni, Angelika Kauffmann y Wilhelm Tischbein, es decir, los artistas más estimados en Roma, estuvieron acordes en las alabanzas al joven maestro. En París, donde el público conoció la obra en el Salón de 1785, el triunfo continuó. *El juramento de los Horacios* fue designado como "el cuadro más bello del siglo", y la hazaña de David fue considerada como realmente revolucionaria. La obra pareció a los contemporáneos el hecho más nuevo y audaz que podían imaginarse y de la realización más completa del ideal clasicista. En el cuadro, la escena representada se reducía a un par de figuras, casi sin comparsas, sin accesorios. Los protagonistas del drama, como signo de su unanimidad y su resolución de, si fuera necesario, morir juntos por su común ideal, están concentrados en una línea única, entera y rígida; el artista consiguió con este radicalismo formal un efecto con el que no podía compararse ninguna de las experiencias artísticas de su generación. Desarrolló su clasicismo dentro de un arte puramente lineal, con una renuncia absoluta a los efectos pictóricos y a todas las concesiones que hubieran convertido la representación en una pura fiesta para los ojos. Los medios artísticos de que se sirvió eran estrictamente racionales, metódicos y puritanos,

140 ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, páginas 229-30.

y subordinaban toda la organización de la obra al principio de la economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual que se expresaban en esta concentración, correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística. En ella estaban unidas la grandeza y la sencillez, la dignidad y la sobriedad. *El juramento de los Horacios* ha sido llamado con razón "el cuadro clasicista por excelencia" [141]. La obra representaba el ideal estilístico de su tiempo tan perfectamente como, por ejemplo, *La Cena* de Leonardo, la concepción artística del Renacimiento. Si se puede alguna vez interpretar sociológicamente las puras formas artísticas, éste es el caso. Esta claridad, esta ausencia de concesiones, esta agudeza de expresión tienen su origen indudablemente en las virtudes cívicas republicanas; la forma es ahora realmente sólo un vehículo, un medio para un fin. El hecho de que, a pesar de ello, las clases superiores participaran de este clasicismo es, por lo que sabemos del poder sugestivo de los movimientos triunfantes, mucho menos asombroso que el hecho de que también el gobierno lo fomentara. *El juramento de los Horacios,* como se sabe, fue pintado para el Ministerio de Bellas Artes. La actitud general frente a las tendencias subversivas era tan desprevenida y tan indecisa en el arte como en la política.

Cuando en el año 1789 se expone el *Bruto,* el cuadro con que David alcanza la cumbre de su gloria, las consideraciones formales no desempeñan ningún papel de tipo consciente en la acogida que el público dispensa a la obra. El atavío y el patriotismo romanos se han adueñado de la moda y se han convertido en un símbolo universalmente válido del que se hace uso con tanto más gusto cuanto que cualquier otra analogía o cualquier otro paralelo histórico recordarían el ideal heroico caballeresco. Sin embargo, los presupuestos de los que

141 WALTER FRIEDLAENDER: *Hauptströmungen der franz. Malerei von David bis Cézanne,* I. 1930, p. 8.

surge el moderno patriotismo no tienen realmente nada en común con los romanos. Este patriotismo es producto de una época en la que Francia no tiene ya que defender su libertad contra un vecino codicioso o contra un señor feudal extranjero, sino contra un contorno hostil distinto de ella en toda su estructura social y opuesto a la Revolución. La Francia revolucionaria pone el arte de manera totalmente ingenua al servicio de esta lucha; hasta el siglo XIX no surge la idea de *l'art pour l'art,* que prohibe esta práctica. La oposición del Romanticismo a la Ilustración y a la Revolución es la primera en alumbrar el principio del arte "puro" e "inútil", y cuando las clases dominantes temen perder su influencia sobre el arte es cuando aparece la exigencia de la pasividad del artista. El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes; pero hasta la Revolución apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un "mero adorno en la estructura social", sino "una parte de sus fundamentos" [142]. Debe ser, se dice, no un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debe instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debe ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, debe contribuir a la felicidad del público en general y convertirse en posesión de toda la nación.

El programa era ingenuo, como todas las reformas abstractas del arte, y su esterilidad demuestra que una revolución debe modificar la sociedad antes de que pueda modificar el arte, aunque el arte mismo sea un instrumento de esta modificación y guarde con el proceso social una complicada relación de acción y reacción recíprocas.

[142] FRANÇOIS BENOIT: *L'Art français sous la Révolution et l'Empire,* 1897, p. 3.

Por otra parte, el verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias[143]. En lo sucesivo el cultivo del arte constituyó un instrumento de gobierno y disfrutó de una atención entonces sólo prestada a los asuntos importantes de Estado. Mientras la República estuvo en peligro y luchó por su propia existencia, todos tuvieron que servirla con todas sus fuerzas. En una comunicación dirigida por David a la Convención se dice: "Cada uno de nosotros es responsable ante la nación del talento que ha recibido de la naturaleza"[144]. Y Hassenfratz, un miembro del jurado del Salón de 1793, formulaba la correspondiente teoría estética en los siguientes términos: "Todo el talento del artista reside en su corazón; lo que lleva a cabo con sus manos no tiene importancia"[145].

David desempeña un papel sin precedentes en la política artística de su tiempo. Es miembro de la Convención y ejerce como tal una influencia considerable; pero es al mismo tiempo confidente y portavoz del gobierno de la Revolución en toda cuestión de arte. Desde Le Brun ningún artista ha tenido una esfera de actividad tan amplia; sin embargo, el prestigio personal de David es incomparablemente mayor de lo que fue el del factótum de Luis XIV. Es no sólo el dictador artístico de la Revolución, no sólo la autoridad a la que están sometidas la propaganda artística, la organización de todas las grandes fiestas y solemnidades, la Academia con todas sus funciones y todo el sistema de museos y exposiciones, sino que es también el autor de una revolución artística propia, de aquella *révolution davidienne* en la que el arte moderno tiene en cierto aspecto su punto de partida. Es

143 *Ibid.*, pp. 4-5.

144 JULES DAVID: *Le Peintre David*, 1880, p. 117.

145 EDMOND y JULES GONCOURT: *Hist. de la société française pendant la Révolution*, 1880, p. 346.

el fundador de una escuela que apenas si tiene paralelo en la historia del arte en cuanto a autoridad, extensión y duración. A ella pertenecen casi todos los jóvenes talentos, y, a pesar de las contrariedades que el maestro tuvo que sufrir, a pesar de la fuga, del destierro y de la merma de su propia fuerza creadora, esta escuela sigue siendo hasta la Revolución de Julio no sólo la escuela más importante, sino *la* "escuela" de la pintura francesa. Incluso se convierte en la escuela del clasicismo europeo en conjunto, y su creador, que ha sido llamado el Napoleón de la pintura, ejerce a través de ella una influencia que, en su propia esfera, puede incluso compararse con la del conquistador del mundo.

La autoridad del maestro sobrevive al 9 Termidor, al 18 Brumario y al advenimiento de Napoleón al trono, y no simplemente porque David es el pintor más grande de la Francia de entonces, sino porque su clasicismo representa la concepción artística más en armonía con los designios políticos del Consulado y del Imperio. El desarrollo uniforme desde el punto de vista del trabajo artístico sufre sólo una interrupción durante el período del Directorio, que, en contraste tanto con la Revolución como con el Imperio, tiene un carácter sorprendentemente frívolo, hedonista y estéticamente epicúreo [146]. Bajo el Consulado, cuando los franceses están pensando constantemente en el heroísmo de los romanos, y bajo el Imperio, en cuya propaganda política la comparación con el Imperio Romano desempeña un papel semejante al de la analogía con la república Romana durante la Revolución, el clasicismo sigue siendo el estilo representativo del arte francés. Pero la pintura de David, a pesar del carácter lógico de su desarrollo, lleva en sí el signo del mismo cambio que están sufriendo la sociedad y el gobierno del país. Ya durante la época del Directorio su estilo, sobre todo en *El rapto de las Sabinas*, muestra un carácter más delicado, más agradable, desprovisto de la severidad artística sin concesiones de los años de la Revolu-

146 LOUIS MADELIN: *La Révolution*, 1911, pp. 490 ss.

ción. Y durante el Imperio se entrega de nuevo a la lisonjera elegancia y a la artificiosidad de su estilo Directorio, desviándose de los propósitos de sus primeros tiempos en otra dirección. El estilo Imperio del maestro contiene, trasladado al terreno artístico, todo el conflicto interno de la hegemonía de Napoleón. Pues así como este régimen no pudo nunca desmentir su origen revolucionario y destruye de una vez para siempre la esperanza de una renovación de los privilegios hereditarios, pero continúa inexorablemente la liquidación de la Revolución, que había comenzado con el 9 Termidor, y no sólo asegura la posesión del poder a la burguesía acaudalada y a los ricos terratenientes, sino que implanta una dictadura política que restringe los derechos de libertad de estas clases al código civil, así también el arte de David en el Imperio es una síntesis desequilibrada de tendencias opuestas en la que gradualmente lo ceremonioso y lo convencional se imponen al naturalismo y a la espontaneidad.

Las tareas encargadas a David como *premier peintre* de Napoleón favorecían a su arte en cuanto le llevaban de nuevo a una relación inmediata con la realidad histórica y le ofrecían la ocasión de enfrentarse con los problemas formales de la gran pintura histórica oficial, pero al mismo tiempo acartonaban su clasicismo y anticipaban las características de aquel academicismo que habría de ser tan fatal para él mismo y para su escuela. Delacroix llamó a David "*le père de toute l'école moderne*", y lo era en un doble aspecto: no sólo como creador del nuevo naturalismo burgués que, especialmente en el retrato, dio expresión a la seriedad y la dignidad de una concepción de la vida severa, sencilla y nada teatral, sino precisamente también como renovador de los cuadros de historia y de la representación pictórica de las grandes ocasiones históricas. Gracias a tales tareas David consiguió, después de la elegancia superficial y del frívolo tratamiento de los problemas formales de su época del Directorio, recobrar una gran parte de su primitiva objetividad y su naturalidad. Los problemas que ahora

tiene que resolver ya no se ciernen en el aire como el tema de *El rapto de las Sabinas,* sino que resultan de la realidad inmediata y actual. Encuentra en encargos como el de *La consagración de Napoleón* (1805-08) o el del *Reparto de las Aguilas* (1810) muchos más estímulos artísticos de los que quizá él mismo hubiera esperado. Lo que estas pinturas nos hacen echar de menos en estímulo y dramatismo, comparadas con el *Juramento en el juego de la pelota,* está compensado por el tratamiento más simple y menos teatral del tema. David se aleja con ellas cada vez más del siglo XVIII y de la tradición del Rococó, y crea, en contraste con el individualismo genial de sus obras juveniles, un estilo más objetivo, del que cabe que se abuse académicamente, pero que de cualquiera de las maneras puede ser continuado. La íntima discordia que amenazaba la unidad espiritual de su arte desde el Directorio no la ha superado todavía por completo. Junto a las ceremonias oficiales, para las que encuentra una solución completamente satisfactoria, pinta escenas del mundo clásico, como *Safo* (1809) o *Leónidas* (1812), que son tan afectadas y amaneradas como lo era *El rapto de las Sabinas.* El mundo clásico ha dejado de ser para David una fuente de inspiración y se le convierte en mero convencionalismo, como a sus contemporáneos. Cuando se ocupa en tareas prácticas, continúa produciendo obras maestras, pero cuando intenta remontarse sobre la realidad, falla.

El conflicto existente en el arte de David —el contraste entre el abstracto y anémico idealismo de sus composiciones mitológicas y anticuario-históricas, y el jugoso naturalismo de sus retratos— se vuelve más agudo durante su exilio en Bruselas. Cuantas veces entra en contacto con la vida real, es decir, cuando tiene que pintar retratos, sigue siendo el gran maestro de siempre; por el contrario, cuando se ensimisma en sus ilusiones clásicas, que han perdido toda relación con el presente y se han convertido en un mero juego artístico, no sólo da la impresión de estar pasado de moda, sino frecuentemente también de caer en el mal gusto. El caso de David tiene

una importancia especial para la sociología del arte, pues probablemente no hay a lo largo de toda la historia otro ejemplo semejante para refutar de manera tan incuestionable la tesis de la incompatibilidad de los designios políticos prácticos y la calidad auténticamente artística. Cuanto más íntimamente estaba ligado a los intereses políticos y más completamente colocaba su arte al servicio de tareas propagandísticas, mayor era el valor artístico de sus creaciones. Durante la Revolución, cuando todos sus pensamientos giran en torno a la política y pinta su *Juramento en el juego de pelota* y su *Muerte de Marat*, está en la cumbre de su pujanza artística. Y bajo el Imperio, cuando al menos podía identificarse con los propósitos patrióticos de Napoleón y era indudablemente consciente de lo que la Revolución, a pesar de todo, debía al dictador, su arte siguió siendo vivo y creador mientras se ocupó de tareas prácticas. Sin embargo, más tarde, en Bruselas, cuando perdió toda relación con la realidad política y no era otra cosa que un pintor, descendió al punto más bajo de su desarrollo artístico. Si bien estas correlaciones no demuestran de manera absoluta que un pintor deba estar interesado en la política y ser de mentalidad progresista para pintar buenos cuadros, sí demuestran, sin embargo, que tales intereses y tales designios no estorban en modo alguno la creación de buenos cuadros.

Se ha asegurado con frecuencia que la Revolución fue artísticamente estéril y que sus creaciones se movieron dentro de los límites de un estilo que no era otra cosa que la continuación y la consumación del antiguo clasicismo rococó. Se ha resaltado que el arte del período revolucionario puede ser denominado revolucionario con referencia a su contenido y a sus ideas, pero no respecto a sus formas y a sus medios estilísticos [147]. La Revolución, efectivamente, se había encontrado con el clasicismo más

[147] GEORGE PLEKHANOV: *Art and Society*, 1937, p. 20. LOUIS HOURTICQ: *La Peinture française au XVIII^e^ siècle*, 1939, páginas 145 ss. ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*, 1936, p. 5.

o menos hecho, pero le dio en cierto modo nuevo contenido y nuevo sentido. El clasicismo de la Revolución parece no original y no creador sólo desde la perspectiva niveladora de la posteridad; los contemporáneos estaban completamente convencidos de las diferencias estilísticas existentes entre el clasicismo de David y el de sus predecesores. Cuán osadas y revolucionarias les parecieron las innovaciones de David lo demuestran mejor que nada las palabras del director de la Academia, Pierre, que designaba la composición de *El juramento de los Horacios* como "un ataque al buen gusto" a consecuencia de su desviación del habitual esquema piramidal [148]. Pero la auténtica creación estilística de la Revolución no es este clasicismo, sino el Romanticismo; es decir, no el arte que ella practicó, sino el arte al que preparó el camino. La Revolución misma no podía realizar el nuevo estilo porque ella poseía ciertamente nuevos designios políticos, nuevas instituciones sociales, nuevas normas jurídicas, pero no tenía una sociedad nueva que hablara un lenguaje propio. Había, nada más, las premisas para la aparición de esa nueva sociedad. El arte se queda retrasado en relación con el desarrollo político, y se mueve, en parte, como ya advertía Marx, dentro de las viejas formas anticuadas [149]. Los artistas y los poetas no son en modo alguno siempre profetas, y el arte va con relación a su tiempo retrasado tantas veces como adelantado.

También el Romanticismo, al que la Revolución preparó el camino, se apoya en un movimiento similar anterior, pero el prerromanticismo y el Romanticismo propiamente dicho no tienen entre sí tanto de común como las dos formas del moderno clasicismo. No constituyen en modo alguno un movimiento romántico unitario que, simplemente, fuera interrumpido en su desarrollo [150]. El prerromanticismo sufre a manos de la Revolución su derrota decisiva y definitiva. Es cierto que el antirracio-

148 JULES DAVID: op. *cit.*, p. 57.

149 KARL MARX: *Der 18. Brumaire des Louis Napoléon*, 1852.

150 LOUIS HAUTECOEUR: *Les origines du Romantisme*, en *Le romantisme et l'art*, 1928, p. 18.

nalismo experimenta un renacimiento, pero el sentimentalismo del siglo XVIII no sobrevive, sin embargo, a la Revolución. El Romanticismo postrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte.

El movimiento romántico se convierte ahora por primera vez en una lucha por la libertad que no se dirige contra las Academias, las Iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición, de autoridad y contra toda regla. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución; a la Revolución debe tanto su génesis como su influencia. Todo el arte moderno es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. Aunque se hable de normas estéticas supratemporales, de valores artísticos eternamente humanos, de la necesidad de cánones objetivos y convencionalismos vinculadores, la emancipación del individuo, la exclusión de toda autoridad extraña y la falta de consideración para toda barrera y toda prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno. El artista de nuestro tiempo puede reconocer con entusiasmo escuelas, grupos, movimientos y compañeros de lucha y de destino, pero mientras pinta o compone música o poesía está solo y se siente solo. El arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo, que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente, de sus compañeros. La Revolución y el Romanticismo significan el fin de la época cultural en la que el artista apelaba todavía a una "sociedad", a un grupo más o menos numeroso, pero homogéneo, a un público cuya

autoridad en principio reconocía de manera incondicional. El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. Hasta el Romanticismo carecía de importancia el que el público estuviera compuesto por verdaderos entendidos, y en qué medida lo estuviera; artistas y escritores se proponían con todo su ánimo corresponder a los deseos de este público, en contraste con el período romántico y postromántico, en los que ya no se someten al gusto y las exigencias de ningún grupo colectivo y están dispuestos siempre a apelar contra el juicio de alguien ante un tribunal distinto. Se encuentran con su creación en una tensión constante y en una eterna situación de lucha frente al público; permanentemente se constituyen grupos de conocedores y aficionados, pero esta formación de grupos está en constante fluir y destruye toda continuidad en las relaciones entre arte y público.

El origen común del clasicismo de David y de la pintura romántica, que está en la Revolución, se expresa también en que el Romanticismo no comienza siendo un ataque al clasicismo y no socava la escuela de David desde fuera, sino que al principio aparece precisamente en los más cercanos y más calificados discípulos del maestro, en Gros, Girodet y Guérin. La rígida separación entre las dos tendencias estilísticas tiene comienzo entre 1820 y 1830, cuando el Romanticismo se convierte en el estilo del elemento artísticamente progresista, y el clasicismo en el del conservador, que acata todavía incondicionalmente la autoridad de David. Al gusto personal de Napoleón y a la naturaleza de las tareas que sus artistas habían de resolver correspondía mejor que cualquier otra cosa la forma híbrida de clasicismo y romanticismo creada por Gros. Napoleón buscaba alivio para su racionalismo práctico en obras de arte románticas y era inclinado al sentimentalismo cuando no consideraba

el arte como medio de propaganda y ostentación. Esto explica sus preferencias por Ossian y Rousseau en la literatura y por lo pintoresco en la pintura [151]. Cuando Napoleón nombró a David su pintor de corte no hizo otra cosa que seguir la opinión pública; sus simpatías personales pertenecían a Gros, a Gérard, a Vernet, a Prudhon y a los "pintores anecdóticos" de su tiempo [152]. Por otra parte, todos ellos tenían que pintar sus batallas y victorias, sus festividades y ceremonias, tanto el melindroso Prudhon como el robusto David. El auténtico pintor del Imperio, el pintor de Napoleón por excelencia, era, sin embargo, Gros, el cual debía su fama, que aprobaban tanto los seguidores como los impugnadores de la escuela de David, en parte a su habilidad para pintar escenas sugestivas con una inmediatez de figuras de cera, y en parte a su nueva concepción moral de la pintura de batallas. Fue, como se sabe, el primero que representó la guerra desde el punto de vista humanitario y mostró el lado no heroico del sangriento suceso. La miseria era tan grande que ya no podía ser paliada; más razonable era no intentarlo siquiera.

El Imperio encontró la expresión artística de su concepción del mundo en un eclecticismo que combinaba y unía las tendencias estilísticas existentes. El carácter contradictorio del arte correspondía a las antinomias políticas y sociales del gobierno napoleónico. El gran problema que el Imperio trataba de resolver era la conciliación de las conquistas democráticas de la Revolución con las formas políticas de la monarquía absolutista. El retroceso al *ancien régime* era tan inconcebible para Napoleón como el permanecer en la "anarquía" de la Revolución. Había que encontrar una forma de gobierno que pudiera combinar ambas posturas y creara un compromiso entre el viejo y el nuevo Estado, entre la nobleza antigua y la nueva, entre la nivelación social y la nueva riqueza. La idea de libertad era tan ajena al *ancien*

151 LÉON ROSENTHAL: *La peinture romantique*, 1903, pp. 25 s.
152 FRANÇOIS BENOÎT: *op. cit.*, p. 171.

régime como la de igualdad. La Revolución se propuso realizar las dos, pero finalmente abandonó el principio de la igualdad. Napoleón quiso rescatar este principio, pero no lo consiguió más que desde el punto de vista jurídico; económica y socialmente sigue predominando la antigua desigualdad prerrevolucionaria. La igualdad política consistió en que todos estaban igualmente desprovistos de derechos. De las conquistas revolucionarias no subsistieron más que la libertad personal ciudadana, la igualdad ante la ley, la abolición de los privilegios feudales, la libertad de creencias y la *carrière ouverte aux talents*. No era poco, ciertamente. La lógica del gobierno autoritario y de las ambiciones cortesanas de Napoleón, sin embargo, condujo a la rehabilitación de la nobleza y de la Iglesia, y, a pesar de la aspiración a mantener los principios fundamentales de la Revolución, creó una atmósfera antirrevolucionaria [153]. El Romanticismo recibió un enorme ímpetu con la firma del Concordato y el renacimiento religioso anejo a él. Había ido ya, en la obra de Chateaubriand, de la mano de la idea de una renovación católica y de las tendencias monárquicas. El *Génie du Christianisme*, que apareció un año después del Concordato y era la primera obra representativa del romanticismo francés, tuvo un éxito tan inaudito como ninguna otra producción literaria del siglo XVIII. Lo leyó todo París y el *premier consul* hizo que le leyeran durante varias tardes algunas partes de él. La aparición de la obra señala el comienzo del partido clerical y el fin de la hegemonía de los "filósofos" [154]. Con Girodet la reacción clerical romántica se extiende también al arte y acelera la disolución del clasicismo. Durante los años de la Revolución no se veía en ninguna exposición un cuadro de contenido religioso [155]. La escuela de David mantuvo al principio una actitud opuesta

153 LOUIS MADELIN: *La Contre-Révolution sous la Révolution*, 1935, p. 329.

154 *Ibid.*, pp. 162, 175.

155 JULES RENOUVIER: *Hist. de l'art pendant la Révolution*, 1863, p. 31.

al género; pero con la difusión del Romanticismo se incrementó el número de pinturas religiosas, y los temas sagrados invadieron, finalmente, también el clasicismo académico.

El renacimiento religioso comienza al mismo tiempo que la reacción política bajo el Consulado. También ella es una parte de la liquidación de la Revolución y es recibida con entusiasmo por la clase dominante. Sin embargo, el júbilo general enmudece pronto bajo la carga de los sacrificios opresivos que la aventura napoleónica impone a la nación, y la alegría desbordante de la burguesía es también sustancialmente reducida por la creación de la nueva nobleza militar y por los intentos de reconciliación con la antigua aristocracia. Pero los días dorados de los abastecedores del ejército, de los comerciantes en granos y los especuladores comienza ahora, y el vencedor en la lucha por lograr la supremacía en la sociedad sigue siendo finalmente la burguesía, aunque ya no es en absoluto la antigua burguesía revolucionaria. Dicho sea de paso, los objetivos que se perseguían con la Revolución nunca fueron tan altruistas como se suelen presentar. La burguesía adinerada era ya mucho antes de la Revolución el acreedor del Estado, y, en vista de la persistente mala administración de la Corte, tenía cada vez más motivo para temer la quiebra de las finanzas del Estado. Cuando ella luchaba por un nuevo orden, lo hacía sobre todo para asegurar sus rentas. Esta circunstancia explica la aparente paradoja de que la Revolución fuera realizada por una de las clases más ricas, y no de las menos privilegiadas [156]. No fue en ningún sentido la Revolución del proletariado y de la pequeña burguesía desposeída, sino la Revolución de los rentistas y de los empresarios comerciales, es decir, de una clase que era dificultada en su expansión económica por los privilegios de la nobleza feudal, pero que en su existencia no estaba vitalmente amenazada [157]. Sin embargo, la

156 JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 396.

157 Cf. ETIENNE FAJON: *The working class in the Revolution of 1789*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, p. 121.

Revolución se hizo con la ayuda de la clase trabajadora y de los estratos inferiores de la burguesía, y difícilmente hubiera triunfado sin ellos. No obstante, tan pronto como la burguesía hubo alcanzado sus fines, abandonó a sus antiguos aliados y quiso disfrutar ella sola de los frutos de la lucha común. Al final, todas las clases oprimidas y desposeídas de derechos se aprovecharon de la Revolución, que, después de tantas rebeliones fracasadas y tantas revueltas, condujo ya a una transformación radical y durable de la sociedad. Pero la reacción inmediata de los acontecimientos no fue nada halagüeña. Apenas había terminado la Revolución se apoderó de las almas una desilusión inmensa, y de la alegre concepción del mundo propia de la Ilustración no quedó ni huella. El liberalismo del siglo XVIII partía de la identidad entre libertad e igualdad. La fe en esta ecuación era la fuente de su optimismo, y la pérdida de la fe en la compatibilidad de ambas ideas fue el origen del pesimismo del período postrevolucionario.

El signo más chocante de la victoria de las ideas liberales es que la influencia de la coerción, de la limitación y la reglamentación del pensamiento no es considerada paralizadora hasta después de la Revolución. Hasta entonces los más grandes florecimientos artísticos se habían relacionado frecuentemente con las tiranías más rígidas; de ahora en adelante todo intento de cultura autoritaria tropieza con una oposición invencible. La Revolución había demostrado que ninguna institución humana es *inalterable;* pero con esto pierden también las ideas impuestas a los artistas toda pretensión de representar una norma superior, y, en vez de merecer la confianza en su verdad, despiertan sólo sospechas sobre su obligatoriedad. Los principios del orden y la disciplina perdieron su influencia estimulante en el arte, y la idea liberal se convirtió a partir de ahora —sí, efectivamente, sólo a partir de ahora— en fuente de inspiración artística. Napoleón no pudo espolear a sus artistas y escritores a ninguna creación importante, a pesar de los premios, regalos y distinciones que les concedía. Los autores realmente productivos de la época, gente como

Mme. de Staël y Benjamin Constant, eran disidentes y exiliados [158].

La aportación más importante del Imperio en el terreno del arte consistió en la estabilización de las relaciones creadas durante el período revolucionario entre productores y consumidores. El público burgués, que había surgido en el siglo XVIII, se consolidó y desempeñó en lo sucesivo un papel decisivo como círculo interesado en las artes plásticas. El público de la literatura francesa del siglo XVII estaba compuesto por unos miles de personas; era un círculo de aficionados y conocedores, cuyo número estimaba Voltaire en dos o tres mil [159]. Esto no significaba, naturalmente, que este público se compusiera exclusivamente de gente que tuviera juicio artístico independiente, sino, sólo, que poseía ciertos criterios de gusto los cuales capacitaban a sus miembros para distinguir lo que tenía valor de lo que no lo tenía dentro de unos límites por lo común bastante estrechos. El público de las artes plásticas era, naturalmente, más reducido todavía, y se componía exclusivamente de coleccionistas y conocedores. Hasta el período de la disputa entre los partidarios de Poussin y de Rubens el público del arte no dejó de estar constituido exclusivamente por especialistas [160], y sólo en el siglo XVIII abarcó también a gente que se interesaba por los cuadros sin pensar en su adquisición. Esta tendencia venía acentuándose desde el Salón de 1699, y en el año 1725 informa ya el *Mercure de France* que se podía ver en el Salón un enorme público de todas las clases y todas las edades, que miraba, ensalzaba, criticaba y censuraba [161]. Según los informes de la época, la afluencia fue sin precedentes, y aunque la mayoría acudía sólo porque la visita al Salón se había puesto de moda, sin embargo, el número de aficionados

158 PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la langue et de la litt. franç.*, VII, 1899, p. 110.
159 HENRI PEYRE: *Le classicisme français*, 1942, p. 37.
160 A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 128.
161 *Ibid.*, pp. 128 s.

serios había crecido también. Esto lo prueba, sobre todo, la gran cantidad de nuevas publicaciones de arte, de revistas artísticas y de reproducciones [162].

París, que era hacía ya tiempo el centro de la vida social y literaria, se convierte ahora también en capital artística de Europa y asume plenamente el papel que había desempeñado Italia desde el Renacimiento en la vida artística de Occidente. Es verdad que Roma sigue siendo el centro de estudio del arte clásico; sin embargo, París es el lugar donde se va a estudiar el arte moderno [163]. La vida artística de París, de la que en adelante se ocupa todo el mundo culto, debe, sin embargo, su impulso más fuerte a las exposiciones de arte, que en modo alguno se limitan al Salón. Es cierto que también en Italia y en Holanda había exposiciones, incluso antes, pero es precisamente en la Francia de los siglos XVII y XVIII donde se convierten en un factor indispensable de la actividad artística [164]. Las exposiciones de arte fueron organizadas de manera regular sólo a partir de 1673, es decir, desde el momento en que al reducirse el apoyo oficial, se ven obligados los artistas franceses a volverse a los compradores. En el Salón podían exponer sólo los miembros de la Academia; los artistas no académicos tenían que exponer al público sus obras en la "Academia" de la Asociación de San Lucas, mucho menos distinguida, o en la *Exposition de la Jeunesse*. Hasta que la Revolución abrió en el año 1791 el Salón a la totalidad de los artistas, no se hicieron innecesarias las exposiciones secesionistas, y la vida artística, que había recibido su carácter inquieto y estimulante de ellas —de las exposiciones privadas, de las de los estudios y de la de los discípulos—, se volvió más organizada y más sana, aunque tal vez menos vivaz y menos interesante. La Revolución significó el fin de la dictadura de la Academia

162 ANDRÉ FONTAINE: *Les doctrines d'art en France*, 1909, página 186. F. BENOIT: *op. cit.*, p. 133.
163 A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 180.
164 *Ibid.*, p. 150.

y de la monopolización del mercado artístico por la Corte, la aristocracia y la alta finanza. Las antiguas trabas existentes en el camino de la democratización del arte fueron disueltas; desaparecieron la sociedad y la cultura del Rococó. Sin embargo, no se debe asegurar, como se ha hecho con frecuencia, que todos los estratos del público que tenían en sus manos las llaves de la cultura y representaban el "buen gusto" habían desaparecido. Como consecuencia de la amplia participación de la burguesía en la vida artística ya mucho antes de la Revolución, existía una cierta continuidad del desarrollo artístico a pesar de la profunda convulsión. Se realizó, ciertamente, una democratización de la vida artística hasta entonces nunca igualada; es decir, no sólo una difusión, sino también una nivelación del público, pero incluso esta tendencia había empezado antes de la Revolución. Bello es lo que agrada a la mayoría, afirmaba ya Mengs en sus *Pensamientos sobre la belleza y el gusto* (1765). La auténtica modificación realizada después de la Revolución consistía en que el viejo público representaba una clase en la que el arte desempeñaba una función vital directa y constituía una parte de aquellas formas por medio de las cuales esta clase expresaba, por un lado, su distancia de los estratos más bajos de la sociedad, y, por otro, su comunidad con la Corte y el monarca, mientras el nuevo público, por el contrario, pasó a ser un público de aficionados con intereses meramente estéticos, para los que el arte se había convertido en objeto de libre elección y de gusto mudable.

Después que la Asamblea Legislativa abolió en el año 1791 los privilegios de la Academia y concedió a todos los artistas el derecho de exponer en el Salón, la Academia fue suprimida totalmente dos años más tarde. El decreto correspondía en el terreno del arte a la abolición de los privilegios feudales y a la implantación de la democracia. Pero también este desarrollo artístico-político había comenzado antes de la Revolución, como el correspondiente desarrollo social. La Academia había sido siempre considerada por los liberales como la quintaesen-

cia del conservadurismo; en realidad, especialmente desde finales del siglo XVII, no era en modo alguno tan estrecha de miras ni tan inaccesible como se la presentaba. La cuestión de la admisión de miembros fue resuelta en el siglo XVIII de manera muy liberal, como es bien sabido; la limitación del derecho a exponer en el Salón a los miembros de la Academia era la única regla observada estrictamente. Pero precisamente contra esta práctica se dirigía la lucha más enconada por parte de los artistas progresistas agrupados bajo la dirección de David. La Academia fue disuelta tajantemente; sin embargo, no fue tan fácil encontrarla sustituto. En el año 1793 David fundaba ya la *Commune des Arts*, una asociación de artistas libre y democrática, sin grupos especiales, clases ni miembros privilegiados. Pero, debido a las intrigas de los monárquicos en su seno, hubo de ser sustituida al año siguiente por la *Société populaire et républicaine des Arts.* Esta fue realmente la primera asociación verdaderamente revolucionaria de los artistas franceses, y fue considerada como la asociación oficial que debía asumir las funciones de la Academia. Pero no fue ni mucho menos una Academia, sino una sociedad a la que todo el mundo podía pertenecer, sin consideración a su posición u oficio. El mismo año surgió el *Club révolutionnaire des Arts,* al que, entre otros, pertenecían David, Prudhon, Gérard e Isabey, y que disfrutaba de gran prestigio debido a sus famosos miembros. Todas estas asociaciones dependían directamente del "Comité de Instrucción Pública" y estaban bajo la égida de la Convención, del Comité de Salud Pública y de la *Commune de Paris*[165]. La Academia fue suprimida al principio sólo como poseedora de la exclusiva de las exposiciones, pero continuó ejerciendo durante mucho tiempo el monopolio de la enseñanza, y de este modo mantuvo una buena parte de

[165] JOSEPH BILLIET: *The French Revolution and the Fine Arts,* en *Essays on the French Revolution,* ed. por T. A. Jackson, 1945, página 203.

su influencia[166]. Sin embargo, su puesto fue ocupado pronto por la "Escuela Técnica de Pintura y Escultura"; igualmente comenzaron a darse enseñanzas artísticas en escuelas privadas y en clases nocturnas. Además se introdujo la enseñanza del dibujo también en el plan docente de las escuelas superiores (*Ecoles centrales*). Sin embargo, nada contribuyó tanto probablemente a la democratización de la educación artística como la organización y ampliación de los museos. Hasta la Revolución, todo artista que no estaba en condiciones de emprender un viaje a Italia podía ver muy poco de las obras de los famosos maestros. Estas se encontraban en gran parte en las galerías de los reyes y en las de los grandes coleccionistas, y no eran accesibles al público. Todo esto cambió con la Revolución. En 1792 la Convención decidió la creación de un museo en el Louvre. Allí, en la vecindad inmediata de los estudios, los jóvenes artistas podían en lo sucesivo estudiar y copiar diariamente las grandes obras de arte, y allí, en las galerías del Louvre, encontraban el mejor complemento a las enseñanzas de sus propios maestros.

Después del 9 Termidor el principio de autoridad fue gradualmente restablecido también en el terreno del arte, y finalmente la Academia de Bellas Artes fue sustituida por la sección IV del Instituto. Nada es tan característico del espíritu antidemocrático con que fue realizada esta reforma como el hecho de que la vieja Academia tuviera 150 miembros, frente a los 22 que tenía la nueva. No obstante, pertenecían también a ella David, Houdon y Gérard, que pronto recobraron su antigua autoridad. Desde luego, los artistas revisaron también su relación con la Revolución, que, por lo demás, no había sido completamente uniforme. Había artistas que fueron desde el principio sinceros y auténticos revolucionarios, y no sólo algunos como David, que, gracias al dinero de su esposa, era en lo material independiente y no tenía que preocuparse por las circunstancias momentáneas del mercado

166 F. BENOIT: *op. cit.*, p. 180.

artístico, sino también gente como Fragonard, que se arruinó por la marcha de los acontecimientos, y a pesar de ello permaneció leal a la Revolución. Pero había también entre los artistas, naturalmente, contrarrevolucionarios convencidos; por ejemplo, Mme. Vigée-Lebrun, que abandonó el país con su distinguida clientela. Sin embargo, tanto en la derecha como en la izquierda la mayoría eran simpatizantes que, según conviniera a sus intereses, estaban con los revolucionarios o con los emigrados. Los artistas, como conjunto, se vieron al principio seriamente amenazados por la Revolución; la Revolución les arrebató sus compradores más ricos y más competentes [167]. El número de emigrados crecía de día en día, y la parte del público interesado que no se expatrió, no estaba en condiciones ni tenía humor para adquirir obras de arte. La mayoría de los artistas pasaron al principio graves privaciones y no es de extrañar que no siempre fueran capaces de sentir entusiasmo por la Revolución. Si, a pesar de ello, en gran número tomaron partido por la Revolución fue porque se sentían humillados y explotados en el antiguo régimen, en el que habitualmente habían sido considerados como criados de sus señores. La Revolución significaba el fin de esta situación y les compensaba, después de todo, también materialmente. Porque, aparte del creciente interés del Gobierno por el arte, surgían también nuevamente aficionados particulares, y de repente apareció un nuevo público que se tomaba vivo interés por la labor de los artistas famosos [168].

La atención prestada al Salón no decayó en absoluto durante la Revolución, sino incluso aumentó. Las obras de arte alcanzaron pronto en las subastas precios tan altos como antes de la Revolución, y durante el Imperio hasta consiguieron una considerable elevación [169]. El número de artistas aumentó, y la crítica se lamentaba de

167 M. DREYFOUS: *op. cit.*, p. 155.
168 F. BENOIT: *op. cit.*, p. 132.
169 *Ibid.*, 134.

que había ya demasiados artistas. La vida artística se había recobrado rápidamente —demasiado rápidamente— de las conmociones de la Revolución. El ejercicio artístico se restableció antes de que surgiera un nuevo arte. Se renovaron las antiguas instituciones, pero los renovadores no tenían criterios de gusto propio, ni siquiera el valor para tenerlos. Esto explica la decadencia artística del período postrevolucionario; por esto fueron necesarios todavía más de veinte años antes de que pudiera realizarse el Romanticismo en Francia.

6

EL ROMANTICISMO ALEMAN Y EL DE EUROPA OCCIDENTAL

El liberalismo del siglo XIX identificaba el Romanticismo con la Restauración y la reacción. Es posible que existiese cierta justificación para establecer esta relación, sobre todo en Alemania, pero en general conducía a una falsa concepción de la historia. La corrección no se hizo hasta que no se realizó una distinción entre Romanticismo alemán y Romanticismo europeo occidental, y se comenzó a hacer derivar el uno de tendencias reaccionarias y el otro de progresistas. La imagen que de este modo resultó estaba mucho más cerca de la verdad, pero contenía todavía una considerable simplificación de los hechos, pues, desde un punto de vista político, ni una ni otra forma de Romanticismo fue clara ni consecuente. Finalmente se estableció la distinción, de acuerdo con la situación real, entre una fase primera y otra posterior, tanto en el Romanticismo alemán como en el francés y en el inglés; entre un Romanticismo de la primera generación y otro de la segunda. Se hizo constar que la evolución siguió direcciones distintas en Alemania y en la Europa occidental, y que el Romanticismo alemán procedió de una actitud originariamente revolucionaria hacia una posición reaccionaria, mientras el europeo occidental, por el contrario, pasó de una posición conservadora y monárquica a una actitud liberal. Este planteamiento era ya correcto en sí, pero demostró no ser muy fructífero para la determinación del concepto de Romanticismo. Lo característico del movimiento romántico no era que representara una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, progresista o reaccionaria, sino el que alcanzara una u otra posición por un camino caprichoso,

irracional y nada dialéctico. Su entusiasmo revolucionario era tan ajeno a la realidad como su conservadurismo, y su exaltación por la "Revolución, Fichte, y el *Wilhelm Meister*, de Goethe", tan ingenua y tan lejana de la apreciación de las fuerzas verdaderas que mueven los acontecimientos de la historia como su frenética devoción por la Iglesia y el trono, la caballería y el feudalismo.

Quizá los mismos acontecimientos hubieran seguido un rumbo distinto si la intelectualidad no hubiera dejado, incluso en Francia, que fuesen otros los que pensasen y actuasen con sentido realista. Había por todas partes un Romanticismo de la Revolución como había otro de la Contrarrevolución y la Restauración. Los Danton y los Robespierre eran dogmáticos tan ajenos a la realidad como los Chateaubriand y los De Maistre, los Görres y los Adam Müller. Federico Schlegel era un romántico tanto en su juventud, con su fervor y entusiasmo por Fichte, *Wilhelm Meister* y la Revolución, como en su edad madura, cuando se entusiasmaba por Metternich y la Santa Alianza. Pero Metternich no era un romántico a pesar de su conservadurismo y de su tradicionalismo; dejó que los literatos consolidasen los mitos del historicismo, el legitimismo y el clericalismo. Un hombre realista es el que sabe cuándo está luchando por sus propios intereses y cuándo está haciendo concesiones a los demás, y un hombre dialéctico es el que tiene conciencia de que la situación histórica en un momento dado está formada por un complejo de motivos y tareas que son irreductibles. El romántico, a pesar de toda su estimación por el pasado, no juzga su propio momento ni de manera histórica ni dialéctica. No comprende que el presente está entre el pasado y el futuro y representa un conflicto indisoluble de elementos estáticos y dinámicos.

La definición de Goethe, según la cual el Romanticismo representa el principio de enfermedad —un juicio apenas aceptable tal y como fue concebido—, gana a la luz de la psicología moderna un sentido nuevo y una nueva confirmación. Si el Romanticismo, en efecto, ve solamente uno de los lados de una situación compleja de tensiones

y conflictos, si tiene en cuenta sólo un factor de la dialéctica histórica y lo hipertrofia a expensas de los otros factores, si, finalmente, semejante unilateralidad, semejante reacción exagerada y supercompensada delata una falta de equilibrio espiritual, el Romanticismo puede ser calificado con razón de "enfermizo". Pues ¿por qué se han de exagerar y deformar las cosas si uno no se siente inquieto y desazonado por ellas? "Las cosas y las acciones son lo que son, y sus consecuencias serán las que tengan que ser; ¿por qué entonces hemos de desear ser engañados?", pregunta el obispo Butler, dando con ello la mejor descripción del sereno y "sano" sentido de la realidad propio del siglo XVIII, enemigo de toda ilusión [170]. Visto desde este realismo, el Romanticismo parece siempre una mentira, un autoengaño que, como dice Nietzsche refiriéndose a Wagner, "no quiere concebir las antítesis como antítesis" y grita más alto cuanto más duda. La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga al futuro, a la utopía. Aquello a lo que el romántico se aferra es, bien considerado, insignificante; lo definitivo es su temor al presente y al fin del mundo.

El Romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía también conciencia de que hacía época [171]. Representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico. Desde el Gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional. El racionalismo, que seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal, dominando todo el

[170] Citado por F. L. LUCAS: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, 1937, p. 36.

[171] Cf. para el concepto de la "conciencia de hacer época" KARL JASPERS: *Die geistige Situation der Zeit*, 1932, 3.ª ed., páginas 7 ss.

mundo civilizado, sufrió la derrota más penosa de su historia. Desde la disolución del sobrenaturalismo y el tradicionalismo de la Edad Media, nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, de la vigilancia y la sobriedad mentales, de la voluntad y la capacidad de autodominio. "Aquellos que refrenan su deseo lo hacen porque éste es lo bastante débil para ser refrenado", dice incluso Blake, que no estaba en modo alguno de acuerdo con el emocionalismo desbordado de Wordsworth. El racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas románticas, pero el arte de Occidente sigue siendo "romántico". El Romanticismo fue no sólo un movimiento general a toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del Gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el Romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del Romanticismo. Y esta actitud subjetiva y egocéntrica se ha vuelto para nosotros tan obvia, tan indispensable, que no podemos ni siquiera reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos [172]. La pasión intelectual, el fervor de la razón, la productividad artística del racionalismo han caído tan profundamente en el olvido, que no podemos concebir el arte clásico sino como expresión de un sentimiento romántico. "*Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les*

172 G. LANSON: *op. cit.*, p. 943.

lisent comme ils ont été écrits, romantiquement", dice Marcel Proust [173].

Todo el siglo XX dependió artísticamente del Romanticismo, pero el Romanticismo mismo era todavía un producto del siglo XVIII y nunca perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática. El Occidente había pasado muchas otras crisis —semejantes y más graves—, pero nunca había tenido tan agudo el sentimiento de estar en un momento crucial de su desarrollo. Esta no era en modo alguno la primera vez que una generación adoptaba una actitud crítica frente a su propio momento histórico y rehusaba las formas culturales heredadas porque era incapaz de expresar en ellas su propio sentido de la vida. Hubo también antes generaciones que tuvieron el sentimiento de haber envejecido y desearon una renovación, pero ninguna había llegado todavía a hacer un problema del sentido y la razón de ser su propia cultura y de si su modo de ser tenía algún derecho a ser así y representaba un eslabón necesario en el conjunto de la cultura humana. El sentido de renacer del Romanticismo no era nuevo en modo alguno; el Renacimiento lo había sentido ya, y antes la Edad Media se había preocupado por ideas de renovación y visiones de resurrección cuyo tema era la antigua Roma. Pero ninguna generación tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de períodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida y despertarlos a una nueva vida.

El Romanticismo buscaba constantemente recuerdos y analogías en la historia, y encontraba su inspiración más alta en ideales que él creía ver ya realizados en el pasado. Pero su relación con la Edad Media no corresponde exactamente a la del clasicismo con la Antigüedad, pues el clasicismo toma a los griegos y a los romanos meramente como ejemplo, mientras el Romanticismo, por el contrario, tiene siempre el sentimiento de *déjà vécu* en

173 MARCEL PROUST: *Pastisches et mélanges*, 1919, p. 267.

relación con el pasado. Recuerda el tiempo antiguo y pasado como una preexistencia. Sin embargo, este sentimiento no demuestra en modo alguno que el Romanticismo tuviera más en común con la Edad Media que el clasicismo con la Antigüedad clásica; demuestra más bien lo contrario. "Cuando un benedictino —dice un reciente y muy agudo análisis del Romanticismo— estudiaba la Edad Media, no se preguntaba para qué le serviría ni si la gente vivía más feliz y piadosamente en la Edad Media. Puesto que se encontraba en la continuidad de la fe y de la organización eclesiástica, podía adoptar frente a la religión una actitud más crítica que un romántico, el cual vivía en un siglo de revolución, en el que toda fe vacila y todo está puesto en tela de juicio" [174]. Es innegable que la experiencia romántica de la Historia expresa un miedo morboso al presente y un intento de fuga al pasado. Pero nunca una psicosis ha sido tan fructífera. A ella debe el Romanticismo su sensibilidad histórica y su clarividencia y su agudeza para todo, por lejanamente emparentado que estuviera o por difícil de interpretar que fuera. Sin esta hiperestesia difícilmente hubiera conseguido restaurar las grandes continuidades históricas de la cultura, delimitar la cultura moderna frente a la clásica, reconocer en el cristianismo la gran línea divisoria de la historia occidental y descubrir los rasgos comunes "románticos" de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo.

Sin la conciencia histórica del Romanticismo, sin la constante problematización del presente, que domina el mundo mental del Renacimiento, hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las revoluciones más profundas en la historia del espíritu. La imagen del mundo hasta el Romanticismo era fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica, a pesar de Heráclito y de los sofistas, del nominalismo de

[174] JOSEPH AYNARD: *Comment définir le romantisme?*, en "Rev. de Litt. Comparée", 1925, V, p. 653.

la Escolástica y del naturalismo del Renacimiento, de la dinámica de la economía capitalista y del progreso de las ciencias históricas en el siglo XVIII. Los factores determinantes de la cultura humana, los principios racionales de la ordenación natural y sobrenatural del mundo, las leyes morales y lógicas, los ideales de la verdad y el derecho, el destino del hombre y el sentido de las instituciones sociales habían sido concebidos fundamentalmente como algo unívoco e inmutable en su significación, como entelequias atemporales o como ideas innatas. En relación con la constancia de estos principios, todo cambio, todo desarrollo y diferenciación parecían sin relieve y efímeros; todo lo que ocurría en el medio del tiempo histórico parecía afectar sólo a la superficie de las cosas. Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.

Es un hecho bien conocido que el "sentido histórico" no sólo era despierto y activo en el prerromanticismo, sino que operó como fuerza motriz en el desarrollo de la época. Sabemos que la Ilustración produjo no sólo historiadores como Montesquieu, Hume, Gibbon, Vico, Winckelmann y Herder, y acentuó el origen histórico de los valores culturales frente a su explicación por la revelación, sino que tenía ya una idea de la relatividad de esos valores. De cualquier manera, en la estética del momento era ya una idea corriente el que había varios tipos equivalentes de belleza, que los conceptos de belleza eran tan distintos como las condiciones físicas de vida, y que "un dios chino tiene un vientre tan grueso como un mandarín" [175]. Pero, a pesar de estas consideraciones, la

175 F. BENOIT: *op. cit.*, pp. 62 s.

filosofía de la historia de la Ilustración se basa en la idea de que la historia revela el despliegue de una Razón inmutable y de que la evolución se dirige hacia una meta discernible de antemano. El carácter ahistórico del siglo XVIII no se expresa, pues, en que no tuviera ningún interés por el pasado y en que desconociera el carácter histórico de la cultura humana, sino en que desconoció la naturaleza del desarrollo histórico y lo concibió como una continuidad rectilínea [176]. Friedrich Schlegel fue el primero en reconocer que las relaciones históricas no son de naturaleza lógica, y Novalis fue el primero en resaltar que "la filosofía es fundamentalmente antihistórica". Ante todo, el reconocimiento de que hay una especie de destino histórico y de que "nosotros somos precisamente lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital" es una conquista del Romanticismo. Una ideología de esta clase, y el historicismo que refleja, eran totalmente ajenos a la Ilustración. La idea de que la naturaleza del espíritu humano, de las instituciones políticas, del derecho, del lenguaje, de la religión y del arte son comprensibles sólo desde su historia, y de que la vida histórica representa la esfera en que estas estructuras se encarnan de forma más inmediata, más pura y más esencial, hubiera sido sencillamente inconcebible antes del Renacimiento. Pero adonde conduce este historicismo se ve quizá del modo más claro en la formulación paradójicamente exagerada que Ortega y Gasset le dio: "El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia..." [177]. Esto, a primera vista, no suena alentador; sin embargo, nos encontramos también ahora, como en todo el Romanticismo, con una postura equívoca que está entre el optimismo y el pesimismo, entre el activismo y el fatalismo, y que puede ser reivindicada por ambas partes.

[176] Cf. ALBERT PÖTZSCH: *Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung*, 1907, pp. 62 s.

[177] ORTEGA Y GASSET: *History as a System*, en *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, ed. por R. Klibansky y J. H. Paton, 1936, p. 313 (*Obras Completas*, 2.ª ed., VI, p. 41).

Con el arte hermenéutico del Romanticismo, con su visión para las afinidades históricas y su sensibilidad para lo problemático y lo discutible en la historia, sin embargo, hemos heredado también su misticismo histórico, su personificación y mitologización de las fuerzas históricas; en otras palabras, la idea de que los fenómenos históricos no son sino funciones, manifestaciones y encarnaciones de principios independientes. Este modo de pensar ha sido llamado de manera muy clara y expresiva "lógica emanatista" [178], y con ello se ha aludido no sólo a la concepción abstracta de la historia, sino al mismo tiempo a la metafísica con frecuencia inconsciente que semejante método implica. La historia aparece según esta lógica como una esfera dominada por fuerzas anónimas, como un substrato de ideas más altas, las cuales en los fenómenos históricos individuales se expresan sólo de manera imperfecta. Y esta metafísica platónica encuentra expresión no sólo en las teorías románticas, pasadas de moda ya, del espíritu popular, la épica popular, las literaturas nacionales y el arte cristiano, sino también todavía en el concepto de la "intención artística" *(Kunstwollen)*. Pues incluso Riegl está todavía bajo el hechizo del misticismo conceptual y la pneumática concepción de la historia propios del Romanticismo. El se imagina la intención artística de una época como si se tratara de una persona operante que pusiera en vigencia sus intenciones luchando frecuentemente contra la oposición más cerrada, y se impusiera a veces sin saberlo, incluso contra la voluntad de sus propios mantenedores. Considera los grandes estilos históricos como individuos independientes, no permutables y no comparables, que viven o mueren, decaen y son sustituidos por otros estilos. La concepción de la historia del arte como la contigüidad y sucesión de tales fenómenos estilísticos que han de ser juzgados con arreglo a su propia medida y tienen su valor en su

[178] EMIL LASK: *Fichtes Idealismus und die Geschichte*, 1902, páginas 56 ss., 83 ss.; cf. ERICH ROTHACKER: *Einleitung in die Geschichtswissenschaften*, 1920, pp. 116-18.

individualidad, es en *cierto* aspecto el *ejemplo* más *puro* de la concepción romántica de la historia con su personificación de las fuerzas históricas.

En realidad, las creaciones más significativas y extensas del espíritu humano casi nunca representan el resultado de una evolución rectilínea y dirigida de antemano a una meta fija. Ni la épica homérica y la tragedia ática, ni el estilo arquitectónico gótico y el arte de Shakespeare constituyen la realización de un propósito artístico uniforme y unívoco, sino que son la consecuencia casual de necesidades especiales, condicionadas por el tiempo y el espacio, y de toda una serie de medios dados, a menudo extrínsecos e inadecuados. Son, en otras palabras, el producto de graduales innovaciones técnicas, que con la misma frecuencia se acercan o se desvían de la meta originariamente prevista; constituye el resultado de efímeros motivos ocasionales, repentinos caprichos y experiencias personales, que muchas veces no tienen absolutamente ninguna relación con la tarea propiamente artística. La teoría de la "intención artística" coloca hipostáticamente como idea guía el resultado final de este desarrollo totalmente heterogéneo y nada uniforme. Pero también la doctrina de la "historia del arte sin nombres" es, precisamente porque excluye las personalidades reales como factores influyentes en el desarrollo, sólo una forma de esta hipóstasis que personifica las fuerzas históricas. La historia del desarrollo del arte adquiere a través de ella el carácter de un proceso que sigue sus propios principios vitales internos y tolera el triunfo de personalidades artísticas independientes tan escasamente como un cuerpo animal toleraría la emancipación de cada uno de sus órganos. Si se quiere, finalmente, asegurar con el materialismo histórico simplemente que en las estructuras históricas no se expresa más que la peculiaridad de los medios de producción propios del momento, y que la realidad económica tiene en la historia un predominio tan absoluto más o menos como la "intención artística" o la "inmanente ley de la forma" según la interpretación idealista de los románticos, de Riegl y Wölfflin, se romantiza y

simplifica más aún un proceso histórico que es en realidad mucho más complejo, y se hace de la concepción materialista de la historia una mera variante de la lógica emanatista de la historia.

El sentido auténtico del materialismo histórico y al mismo tiempo el progreso más significativo de la filosofía de la historia desde el Romanticismo consiste más bien en el descubrimiento de que el desarrollo histórico tiene su origen no en principios formales, ideas y entidades, no en sustancias que se desarrollan y engendran en el curso de la historia simplemente "modificaciones" de su esencia fundamentalmente ahistórica, sino de que el desarrollo representa un proceso dialéctico en el que todo factor está en estado de movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada estático, nada que tenga valor intemporal, pero tampoco nada unilateralmente activo, sino que la totalidad de los factores, materiales y espirituales, económicos o ideales, están ligados en una indisoluble interdependencia, y de que nosotros no podemos en lo más mínimo retroceder en el tiempo a ningún punto en el que la situación históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca. Incluso la economía más primitiva es ya economía organizada, lo cual, sin embargo, no modifica en nada el hecho de que en su análisis hayamos de partir de las condiciones previas materiales, las cuales, en contraste con las formas de organización intelectual, son independientes y comprensibles en sí mismas.

El historicismo, que estaba ligado con una nueva orientación de la cultura, expresaba el resultado de profundos cambios existenciales y correspondía a una revolución que estremecía la sociedad en sus fundamentos. La revolución política había abolido las antiguas barreras entre las clases, y la revolución económica había intensificado la movilidad de la vida hasta un grado inconcebible anteriormente. El Romanticismo era la ideología de la nueva sociedad y expresaba la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse

de su relatividad y de su determinación histórica. Veía todas las cosas ligadas a premisas históricas porque había experimentado, como parte de su destino personal, la decadencia de la cultura antigua y la aparición de la nueva. La *conciencia romántica de la historicidad de* toda la vida social era tan profunda que incluso las clases conservadoras, cuando querían fundamentar sus privilegios, sólo podían aducir ya argumentos históricos, y apoyaban sus exigencias en la longevidad de éstos y en su enraizamiento en la cultura histórica de la nación. Pero la concepción histórica del mundo no fue en modo alguno creación del conservadurismo, como se ha afirmado repetidamente; las clases conservadoras se la apropiaron simplemente y la desarrollaron en una dirección especial, opuesta a su sentido originario. La burguesía progresista descubrió en el origen histórico de las instituciones sociales un argumento contra su valor absoluto; las clases conservadoras, por el contrario, que no podían apoyarse para el establecimiento de sus privilegios en otra cosa que en sus "derechos históricos", en su antigüedad y en su prioridad, dieron al historicismo un nuevo sentido: disimularon la antítesis entre historicidad y validez supratemporal, pero crearon un antagonismo entre el acaecer histórico y el crecimiento progresivo, por una parte, y el acto de volición espontáneo, racional y reformador, por otra. La antítesis ahora no era entre tiempo y atemporalidad, entre hisoria y ser absoluto, ley positiva y ley natural, sino entre "desarrollo orgánico" y capricho individual.

La historia se convierte en el refugio de todos los elementos sociales desavenidos con su propio tiempo, amenazados en su existencia espiritual o material; en refugio, sobre todo, de la intelectualidad que, no sólo en Alemania, sino también en los países de la Europa occidental se siente defraudada en sus esperanzas y burlada en sus derechos. La falta de influencia sobre el desarrollo político, que había sido hasta ahora el destino de la intelectualidad alemana, se convierte en el destino de la intelectualidad de toda la Europa occidental. La Revolución

y la Ilustración habían alentado al individuo con exageradas esperanzas; parecían garantizarle el dominio ilimitado de la razón y la autoridad absoluta de escritores y pensadores. En el siglo XVIII los escritores eran los guías intelectuales de Occidente; eran el elemento dinámico que estaba detrás del movimiento reformador, representaban el ideal de personalidad por el que se guiaban las clases progresistas. Pero todo esto cambió con las consecuencias de la Revolución. Esta les hizo responsables tan pronto de haber ido demasiado lejos como de haberse quedado demasiado atrás con respecto a las innovaciones, y no pudieron mantener su prestigio en aquel período de estancamiento y eclipse de las mentes. Tampoco disfrutaron de la satisfacción de los "filósofos" del siglo XVIII, cuando estuvieron de acuerdo con la reacción y la sirvieron lealmente. La mayoría de ellos se vieron condenados a carecer en absoluto de influencia y se sintieron completamente superfluos. Se refugiaron en el pasado, que convirtieron en el lugar donde se cumplían todos sus deseos y todos sus sueños, y excluyeron de él toda tensión entre idea y realidad, yo y mundo, individuo y sociedad.

"El Romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones", dice un crítico liberal del Romanticismo alemán [179]. Los alemanes eran probablemente el pueblo más desgraciado de Europa; sin embargo, inmediatamente después de la Revolución ningún pueblo de Europa —o al menos la intelectualidad de ningún pueblo— se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo. Este sentimiento asumió innumerables formas y encontró ex-

179 ARNOLD RUGE: *Die wahre Romantik,* en *Ges. Schriften,* III, p. 134, cit. por CARL SCHMITT: *Politische Romantik,* 1925, 2.ª ed., p. 35.

presión en una serie de intentos de fuga de los que el volverse al pasado fue sólo el más característico. La fuga a la utopía y los cuentos, a lo inconsciente y a lo fantástico, a lo lúgubre y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y a la locura, eran meras formas encubiertas y más o menos sublimadas del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad, intentos de huida de aquel caos y aquella anarquía contra los que el clasicismo de los siglos XVII y XVIII luchó tan pronto con furia y recelo como con gracia y agudeza, pero siempre con la misma decisión. El clasicismo se sintió señor de la realidad; había consentido ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía ser gobernada. El Romanticismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba, o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella.

Cuantas veces describen los románticos la peculiaridad de su sentido del arte y del mundo, se desliza en sus frases la palabra nostalgia o la idea de la carencia de patria. Novalis define la filosofía como "nostalgia", como el "afán de estar en el hogar en todas partes", y los cuentos como un sueño "de aquella tierra natal que está en todas partes y en ninguna". El elogia en Schiller "lo que no es de esta tierra", y Schiller, por su parte, llama a los románticos "desterrados que languidecen por su patria". Por esto hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la "flor azul" que es inasequible y tiene que seguir siendo inaccesible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. "*Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée...?*", se dice en el *Obermann*, de Senancour. Pero es evidente que este *tout* no contiene nada y que este *infini* no se encuentra en ninguna parte. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que

los románticos son desgarrados en todas direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento. Así define Novalis la poesía romántica como "el arte de mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo", y afirma que todo se vuelve romántico y poético "si se pone en la lejanía", que todo puede ser romantizado si se "da a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito una significación infinita".

La "dignidad de lo desconocido": ¿qué persona razonable hubiera hablado una generación antes e incluso unos años antes de semejante desatino? Se hablaba de la dignidad de la razón, del conocimiento, del saludable sentido común, del inteligente y sobrio sentido de los hechos concretos; pero de la "dignidad de lo desconocido", ¿a quién se le hubiera ocurrido algo semejante? Se quería vencer lo desconocido y hacerlo inofensivo. Ensalzarlo y hacerlo superior al hombre hubiera sido suicidio intelectual y autodestrucción. Novalis da aquí no sólo una definición de lo romántico, sino también una receta para "romantizar", pues al romántico no le basta con ser romántico, sino que hace del Romanticismo un propósito y un programa de vida. Quiere no sólo representar la vida de manera romántica, sino adaptarla al arte y mecerse en la ilusión de una existencia estética utópica. Pero esta romantización significa ante todo simplificar y uniformar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que enfrenta a los sueños ilusos y a las fantasías románticas. Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la relidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real, pero en el Romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna.

El concepto de la "ironía romántica" se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión, y de que nosotros somos siempre conscientes de lo ficticio de sus representaciones. La definición del arte como "autoengaño consciente" [180] procede del Romanticismo y de ideas como la "suspensión voluntaria de la incredulidad", de Coleridge [181]. La "conciencia" y el "carácter deliberado" de esta actitud eran todavía, sin embargo, un rasgo del racionalismo clasicista que el Romanticismo abandona con el tiempo, sustituyéndolo por la ilusión *inconsciente*, por la anestesia y la embriaguez de los sentidos y por la renuncia a la ironía y la crítica. El efecto del cine ha sido comparado con el del alcohol y el opio, y la multitud que sale vacilante de la sala en la noche oscura ha sido calificada de borracha y anestesiada, que no puede ni quiere darse cuenta de la situación en que se encuentra. Pero este efecto no es privativo del cine; tiene su origen en el arte romántico. También el clasicismo quiere ser sugestivo y despertar en el lector o contemplador sentimientos e ilusiones. ¿Qué arte no lo ha querido también? Sin embargo, las representaciones del clasicismo tienen siempre el carácter de un ejemplo instructivo, de una analogía interesante y de un símbolo pleno de referencias. No se reacciona ante él con lágrimas, éxtasis y desmayos, sino con reflexiones, consideraciones y una comprensión más profunda de los hombres y su destino.

El período postrevolucionario fue una época de decepción general. Para todos aquellos que estaban ligados a las ideas revolucionarias sólo de manera superficial, esta desilusión comenzó con la Convención; para los auténticos revolucionarios, con el 9 Termidor. Para los primeros se hizo odioso paulatinamente todo lo que les recordaba la Revolución; para los últimos cada etapa del desarrollo les confirmaba la traición de sus antiguos aliados. Pero era un doloroso despertar también para aquellos

180 KONRAD LANGE: *Das Wesen der Kunst*, 1901.
181 COLERIDGE: *Biographia literaria*, XIV.

que habían sufrido el sueño de la Revolución desde el principio como una pesadilla. A todos les parecía que el presente se había vuelto insípido y vacío. La intelectualidad se aisló más cada vez del resto de la sociedad y los elementos intelectualmente productores vivían ya su propia vida. Se desarrolló el concepto del filisteo y del "burgués" en contraste con el "ciudadano", y lo curioso de esta situación sin precedentes es que artistas y escritores estaban llenos de odio contra la misma clase a la que debían su existencia material e intelectual.

Pues el Romanticismo era, en efecto, un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia: era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanas aristocráticas, del estilo elevado y el lenguaje refinado. El arte de la Ilustración, a pesar de su sentimiento revolucionario, estaba todavía basado en el gusto aristocrático del clasicismo. No sólo Voltaire y Pope, sino también Prévost, Marivaux, Swift y Sterne estaban más cerca del siglo XVII que del XIX. El arte romántico fue el primero en ser un "documento humano", una confesión a gritos, una herida abierta y desnuda. Cuando la literatura de la Ilustración ensalza al burgués, lo hace siempre en un tono más o menos polémico contra las clases superiores; el Romanticismo es el primero en tomar al burgués por medida natural del hombre. El hecho de que tantos de los representantes del Romanticismo sean de noble ascendencia modifica tan poco el carácter burgués del movimiento como la hostilidad al filisteísmo que lleva en su programa. Novalis, von Kleist, von Arnim, von Einchendorff y von Chamisso, el vizconde de Chateaubriand, De Lamartine, De Vigny, De Musset, De Bonald, De Maistre y De Lamennais, lord Byron y Shelley, Leopardi y Manzoni, Puschkin y Lermontov pertenecen a nobles familias y defienden en cierto aspecto gustos aristocráticos, pero la literatura estaba destinada desde el Romanticismo exclusivamente al mercado libre, es decir, a un público burgués. Se podía persuadir a veces a este público de opi-

niones que iban contra sus verdaderos intereses, pero no se le podía ya presentar el mundo con el estilo impersonal y las formas intelectuales abstractas del siglo XVIII. La peculiaridad de la imagen del mundo que era verdaderamente adecuada a él se expresaba, mejor que en modo alguno, en aquella idea de la autonomía del espíritu y de la inmanencia de las esferas individuales de cultura que había predominado desde Kant en la filosofía alemana y que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la burguesía [182]. Hasta el Romanticismo el concepto de cultura dependía de la idea del papel subordinado que desempeña la mente humana; tanto si la visión del mundo en el momento era ascética y religiosa como si era secular y heroica o aristocrática y absolutista, la mente tenía siempre sólo el valor de medio para un fin y nunca pareció buscar metas propias e inmanentes. Sólo después de la disolución de los antiguos lazos, después de la desaparición del sentimiento de la nulidad absoluta de la mente respecto del orden divino y de la nulidad relativa frente a la jerarquía eclesiástica y secular, es decir, después que el individuo quedó referido a sí mismo, se hizo concebible la idea de la autonomía intelectual. Esta concepción correspondía a las ideas del liberalismo económico y político y se mantuvo en vigor hasta que el socialismo creó la idea de una nueva obligación y el materialismo histórico abolió la autonomía del intelecto. En consecuencia, esta autonomía, lo mismo que el individualismo del Romanticismo, fue la consecuencia y no el origen del conflicto que estremeció la sociedad del siglo XVIII. En realidad ninguna de las dos ideas era nueva, pero ahora, por primera vez, ocurría que se incitaba al individuo a la rebelión contra la sociedad y contra todo lo que se interponía entre él y su felicidad [183].

El Romanticismo llevó al extremo su individualismo como compensación del materialismo del mundo y como

182 Cf. ALBERT SALOMON: *Bürgerlicher und kapitalistischer Geist*, en *Die Gesellschaft*, 1927, IV, p. 552.

183 LOUIS MAIGRON: *Le romantisme et les moeurs*, 1910, p. V.

protección contra la hostilidad de la burguesía y el filisteísmo a las cuestiones del intelecto. Quería, como pretendió hacerlo ya el prerromanticismo, crearse con su esteticismo una esfera que estuviera aislada del mundo y en la que pudiera gobernar sin restricciones. El clasicismo basaba el concepto de belleza en el de verdad, esto es, en una medida universalmente humana que dominara toda la existencia. Pero Musset invirtió las palabras de Boileau y proclamaba: "*Rien n'est vrai que le beau*". Los románticos juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una especie de casta sacerdotal superior al resto de los hombres. Pero también en su relación con el arte se expresaba la actitud ambigua que dominaba toda su concepción del mundo. La problemática de Goethe acerca de la naturaleza del artista continuaba en el Romanticismo atormentándolos; el arte era considerado por un lado como órgano de "visión intelectual", de exaltación religiosa y de revelación divina, pero por otro lado se ponía en tela de juicio su valor en la vida diaria. "El arte es un fruto tentador y prohibido —decía ya Wackenroder—; quien una vez ha gustado su jugo más íntimo y dulce está irremisiblemente perdido para el mundo activo y viviente. Se hunde cada vez más en el rincón de su propio placer..." Y "es tal el veneno del arte, que el artista se convierte en un actor que considera la totalidad de la vida como un papel, su escenario como el modelo y el núcleo, y la vida real como la cáscara, como una miserable imitación remendada"[184]. El "sistema de identidad" de Schelling era, igualmente, sólo un intento de equilibrar esta contradicción, lo mismo que el mensaje de Keats: "Belleza es verdad, verdad es belleza." A pesar de ello, el esteticismo sigue siendo el rasgo característico de la concepción romántica del mundo, y la síntesis de Heine de Clasicismo y Romanticismo como "período artístico" ("*Kunstperiode*") de la literatura alemana es completamente exacta.

[184] Cit. por RICARDA HUCH: *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, 1908, 2.ª ed., p. 349.

A los románticos no hay nada que se les ofrezca libre de conflicto. En todas sus manifestaciones se refleja la problemática de su situación histórica y el desgarramiento de sus sentimientos. La vida moral de la humanidad ha vivido desde siempre en conflictos y luchas, por diferenciada que haya sido la vida social del hombre y por frecuentes y violentos que fueran los choques entre yo y mundo, instinto y razón, pasado y presente. Pero en el Romanticismo estos conflictos se convierten en la forma esencial de la conciencia. Vida e intelecto, naturaleza y cultura, historia y eternidad, soledad y sociedad, revolución y tradición, ya no aparecen meramente como correlatos lógicos o como alternativas morales entre las que hay que elegir, sino como posibilidades que se intenta realizar a un mismo tiempo. Sin embargo, no están contrapuestas dialécticamente, no se busca una síntesis que pueda expresar su interdependencia, sino que son simplemente experimentadas y desarrolladas ambas a la par. Ni el idealismo y el espiritualismo, ni el irracionalismo y el individualismo dominan sin oposición; más bien se alternan con una tendencia igualmente fuerte al naturalismo y al colectivismo. La espontaneidad y la consistencia de las actitudes filosóficas han cesado; ahora ya sólo hay posiciones reflexivas, críticas y problemáticas, la antítesis de las cuales está siempre presente y es realizable. El intelecto humano ha perdido también aquellos últimos restos de espontaneidad que le eran propios todavía en el siglo XVIII. La íntima discordia y la ambigüedad de sus relaciones espirituales van tan allá, que se ha dicho con razón que los románticos, o al menos los primeros románticos alemanes, se esforzaban en apartar de sí precisamente lo "romántico" [185]. Friedrich Schlegel y Novalis, al menos, buscaban superar en sí todo sentimentalismo y basar su concepción del mundo en algo sólido y universalmente válido, a pesar de su propia subjetividad y su sensibilidad. Esta fue, en efecto, la gran diferencia

185 ERWIN KIRCHNER: *Die Philosophie der Romantik*, 1906, páginas 42 s.

básica precisamente entre el prerromanticismo y el Romanticismo: que el sentimentalismo del siglo XVIII es sustituido por una sensibilidad acrecida, por una "irritabilidad del sentimiento", y que, aunque se derraman todavía lágrimas suficientes, las reacciones emocionales comienzan a perder su valor moral y a descender a estratos culturales cada vez más bajos.

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de "el otro yo", que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo. Tampoco la idea del "otro yo" es, naturalmente, otra cosa que un intento de fuga, y expresa la incapacidad del Romanticismo para contentarse con su propia situación histórica y social. El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisíaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que "en su pecho habitan dos almas", que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez; en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis. Lo irracional tiene para él la ventaja infinita de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos de ensueño y éxtasis, y busca en ellos la satisfacción que no puede darle el intelecto seco, frío y crítico.

"*La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout*", dice

todavía Diderot[186]. Ahora, por el contrario, todo se espera del "salto mortal" de la razón; de aquí la fe en las experiencias directas y en la disposición de ánimo, de aquí el abandono al momento, de aquí aquella adoración de lo casual de que habla Novalis. Cuanto más impenetrable sea el caos, tanto más brillante se espera que sea la estrella que surgirá de él. De aquí el culto de todo lo misterioso y nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro, lo patológico y lo perverso. Si se califica al Romanticismo de "poesía de hospital", como hizo Goethe, se comete ciertamente una gran injusticia, pero una injusticia muy expresiva, aunque no se piense precisamente en Novalis y en sus aforismos de que la vida es una enfermedad de la mente y que son las enfermedades lo que distingue a los hombres de los animales y las plantas. También la enfermedad, naturalmente, no es otra cosa que una fuga del dominio racional de los problemas de la vida, y el estar enfermo, sólo un pretexto para sustraerse a los deberes de la vida diaria. Si se afirma que los románticos estaban "enfermos", no se dice mucho; sin embargo, la afirmación de que la filosofía de la enfermedad representó un elemento esencial de su concepción del mundo declara algo más. La enfermedad suponía para ellos la negación de lo ordinario, normal y razonable, y contenía el dualismo de vida y muerte, naturaleza y no-naturaleza, continuación y disolución, que dominaba toda su imagen del mundo. Ella significaba la depreciación de todo lo unívoco y permanente y correspondía a la repulsión romántica de toda limitación y toda forma sólida y definitiva.

Sabemos que Goethe hablaba ya de una falsedad y una inadecuación de las formas, y cuando volvemos sobre sus palabras comprendemos que fue por ello por lo que los franceses le incluyeron desde siempre entre los románticos. Pero Goethe sentía como falsas las formas limitadas del arte sólo cuando las comparaba con la riqueza

[186] DIDEROT: *Paradoxe sur le comédien.*

concreta de la vida; los románticos, por el contrario, consideraban todo lo unívoco y definido como algo menos valioso que la posibilidad abierta y no consumada aún, a la que atribuían las características del desarrollo infinito, del movimiento eterno, de la dinámica y la fecundidad de la vida. Toda forma sólida, todo pensamiento inequívoco, toda palabra pronunciada, les parecían muertas y falaces; por esto se inclinaban, a pesar de su esteticismo, a la depreciación de la obra de arte como forma dominada y autosuficiente. Su excentricidad y su arbitrariedad, sus mezclas y combinaciones de las artes, la naturaleza improvisada y fragmentaria de su modo de expresión eran sólo síntomas de este sentido dinámico de la vida al que debían toda su genialidad, su sensibilidad realzada y su clarividencia histórica. Desde la Revolución el individuo había perdido todo apoyo externo; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia, y finalmente sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior. Consideraba el mundo simplemente como materia prima y substrato de la propia experiencia, y lo utilizaba como pretexto para hablar de sí mismo. "Todos los accidentes de nuestra vida —pensaba Novalis— son materiales de los que podemos hacer lo que queramos; todas las cosas son eslabones de una cadena infinita." Con esto se despreciaba tanto el principio como el fin de la vivencia, el contenido como la forma de la obra de arte acabada. El mundo se convierte en mera ocasión para el movimiento espiritual, y el arte en recipiente accidental en el que el contenido de la experiencia adquiere forma por un momento. En otras palabras, surge la manera de pensar que ha sido llamada "ocasionalismo" del Romanticismo [187], la visión que descompone la realidad en

[187] C. SCHMITT: *op. cit.*, pp. 24 ss., 120 ss., 148 s.

una serie de ocasiones insustanciales, intrínsecamente indeterminadas, en meros estímulos para la creación intelectual, en situaciones que aparentemente existen sólo para que el sujeto pueda asegurarse de su propia existencia y de su propia sustancialidad. Cuanto más indefinidos, iridiscentes, atmosféricos y "musicales" son estos estímulos, tanto más vigorosa es la vibración del sujeto que los experimenta; y cuanto más inaprensible, inconstante e insustancial parece el mundo, tanto más fuerte, libre y autónomo se sentirá en su valor el yo que lucha por alcanzar validez propia. Sólo en una situación histórica en la que el individuo estaba ya libre y dependía sólo de sí mismo, pero se sentía amenazado y en peligro, podía surgir semejante actitud. El subjetivismo ostentoso y el afán incontenible de ampliación de lo espiritual, el lirismo del nuevo arte, lirismo siempre insatisfecho y que se desborda a sí mismo, pueden explicarse sólo a partir de este sentimiento escindido del yo. No se puede comprender el Romanticismo si no se parte para su explicación de esta discordia y esta supercompensación que caracterizan al individuo emancipado y desilusionado del período postrevolucionario.

La evolución política del Romanticismo en Alemania desde el liberalismo al monarquismo conservador, la evolución en Francia en dirección opuesta, y el desarrollo en Inglaterra hacia una forma probablemente más complicada, vacilante entre Revolución y Restauración, pero correspondiente en general al sentido de la evolución francesa, fueron posibles sólo porque el Romanticismo tenía también con la Revolución una relación ambigua y estaba preparado en cualquier momento para cambiar su actitud primera. El clasicismo alemán simpatizó con las ideas de la Revolución francesa, y esta inclinación se hizo más profunda en el Romanticismo alemán, que, como advirtieron ya Haym y Dilthey, no fue nunca apolítico[183]. Pero sólo durante las guerras napoleónicas consiguieron las clases dominantes ganar a los románticos

183 A. POETZSCH: *op. cit.*, p. 17.

para la reacción. Hasta la invasión de Alemania por Napoleón las fuerzas conservadoras se sintieron completamente seguras y eran a su manera "ilustradas" y tolerantes; pero ahora, cuando con el victorioso ejército francés amenazaban difundirse al mismo tiempo los logros de la Revolución francesa, se dedicaron a someter todo liberalismo y combatieron en Napoleón ante todo al exponente de la Revolución. La gente realmente progresista y de ideas independientes, como Goethe, no se dejaron, naturalmente, engañar por la propaganda antinapoleónica; pero constituían dentro de la burguesía y la intelectualidad una minoría en desaparición. El espíritu revolucionario tuvo siempre en Alemania carácter distinto al de Francia. El entusiasmo de los poetas alemanes por la Revolución era una actitud abstracta, deformadora de la realidad, que correspondía a los auténticos sucesos tan escasamente como la distraída tolerancia de las clases dominantes. Los poetas se imaginaron la Revolución como una gran discusión filosófica, y los detentadores del poder la consideraron, a su vez, como una comedia que, en su opinión, nunca podría convertirse en realidad en Alemania. Esta incomprensión explica el cambio completo que sufrió la nación entera a partir de las guerras de liberación. El cambio de opinión de Fichte, republicano y racionalista, que de repente ve el período de la Revolución como la época de la "absoluta pecaminosidad", es extremadamente típico. La romantización inicial de la Revolución tiene ahora como consecuencia la más vigorosa repulsa y da por resultado la identificación del Romanticismo con la Restauración. Cuando el movimiento romántico alcanza en Occidente su fase auténticamente revolucionaria y creadora, no había ya en Alemania un solo romántico que no se hubiera pasado al campo conservador y legitimista[189].

El Romanticismo francés, que era en sus inicios una

[189] FRITZ STRICH: *Die Romantik als europäische Bewegung*, en *Wölfflin-Festschrift*, 1924, p. 54.

"literatura de emigrados" [190], siguió siendo hasta después de 1820 el portavoz de la Restauración. Hasta la segunda mitad del decenio 1820-1830 no evoluciona hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas en analogía con la Revolución política. En Inglaterra, lo mismo que en Alemania, el Romanticismo es en sus principios prorrevolucionario, y hasta las luchas contra Napoleón no se vuelve conservador; sin embargo, después de los años de guerra realiza un nuevo viraje y vuelve a acercarse a sus primitivos ideales revolucionarios. Finalmente, tanto en Francia como en Alemania el Romanticismo se vuelve contra la Restauración y la reacción, y, por cierto, de manera mucho menos inequívoca que la misma evolución política. Pues aunque la ideología liberal triunfa en apariencia en las constituciones e instituciones de Occidente, la Europa moderna, con su política económica capitalista, sus monarquías militaristas e imperialistas, sus sistemas administrativos centralistas y burocráticos, sus Iglesias rehabilitadas y sus religiones oficiales, es en igual medida creación de la Restauración que de la Ilustración, y es igualmente justo ver en el siglo XIX un período de oposición al espíritu de la Revolución como del triunfo de las ideas de libertad y progreso [191]. Si ya el Imperio napoleónico significó la disolución de los ideales individualistas de la Revolución, la victoria de los aliados sobre Napoleón, la Santa Alianza y la Restauración de los Borbones condujeron a la ruptura definitiva con el siglo XVIII y con la idea de basar el Estado y la sociedad en el individuo. Pero ya no podía ser desalojado de las formas de pensamiento y experiencia de la nueva generación el espíritu de individualismo; esto explica la contradicción entre la política antiliberal y las tendencias artísticas liberales de la época.

Para la Restauración, la aventura militar de Napoleón

190 GEORG BRANDES: *Hauptströmungen der Lit. des. 19. Jahrh.*, 1924, I, pp. 13 ss.

191 Cf. ERNST TROELTSCH: *Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts*, en *Vorträge der Baltischen Lit. Ges.*, 1913, página 49.

no era más que el equivalente del crimen político de 1789, y el Primer Imperio era simplemente la continuación de la ilegalidad y la anarquía. Los legitimistas consideraban toda la época revolucionario-napoleónica como una unidad, como la descomposición consecuente del orden antiguo, de la antigua jerarquía y de los antiguos derechos de propiedad. Y el Imperio, a pesar de sus tendencias reaccionarias, era aún más peligroso cuando parecía consolidar las conquistas de la Revolución y crear un nuevo estado de equilibrio. La Restauración significaba, frente a toda esta época revolucionaria, el principio de una nueva era. Salvaba lo que se podía salvar, y pretendía crear un equilibrio entre lo que podía ser restablecido de las viejas instituciones y lo que no podía ya ser modificado en las nuevas. También en este aspecto la Restauración era simplemente la continuación del período napoleónico; representaba igualmente un antagonismo entre los principios de la Revolución y las ideas del *ancien régime*, aunque con la diferencia de que Napoleón trató de conservar todo lo que era posible de las conquistas de la Revolución, mientras la Restauración pretendía en todo lo posible considerar la Revolución como no hecha.

No se debe despreciar esta diferencia, aunque la Restauración al principio trajera consigo un cierto relajamiento del uso de la fuerza que fue necesaria tanto a la Revolución, en su existencia en perenne peligro, como al Imperio, siempre amenazado por la izquierda y por la derecha. Desde luego, no se trataba de un renacer de la libertad burguesa en contraste con la dictadura militar de Napoleón; era sólo una mera apariencia, debido a que ahora se perseguían, en vez de personas, grupos y clases en conjunto, y en el marco de este predominio clasista estaba relativamente garantizada la libertad legal. La Restauración podía permitirse el lujo de ser más tolerante que sus predecesores. La reacción había triunfado en toda Europa y las ideas liberales se habían vuelto inofensivas; los pueblos de Europa estaban cansados de empresas revolucionarias y guerras, y anhelaban el descanso. Se hizo posible un intercambio más

libre de ideas que antes, y ya no era necesario colocar bajo sanción la observancia de ciertos criterios de gusto, si bien el fondo político de las distintas actitudes artísticas se advertía con gran claridad.

Los románticos se confesaron en Francia al principio seguidores incondicionales del legitismo y el clericalismo, mientras la tradición clásica de la literatura está representada principalmente por los liberales. No todos los clásicos son liberales, pero todos los liberales son clásicos [192]. Probablemente no hay en toda la historia del arte otro ejemplo tan claro de que una posición política conservadora es compatible directamente con una actitud artística progresista, e incluso de que conservadurismo y progresismo son cosas irreductibles en una y otra esfera. Entre los liberales de sentimientos clasicistas y los románticos "ultras" no hay entendimiento posible, pero entre los legitimistas hay todo un grupo que cree en la concepción clasicista del arte, aunque, en contraste con los liberales, piensan no en el clasicismo del siglo XVIII, sino en el de la época de Luis XIV. Pero en la lucha contra el Romanticismo los clasicistas conservadores y liberales están completamente unidos; por esto rechaza la Academia a Lamartine a pesar de su conservadurismo. La Academia no representa ya el gusto dominante en el público literario; una gran parte de los lectores apoyan el Romanticismo, y, por cierto, con un apasionamiento desconocido hasta ahora.

El éxito del *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, no tenía precedentes en una obra de su género, pero nunca, ni antes ni después, una pequeña colección de poemas líricos ha sido recibida con entusiasmo semejante al que provocaron las *Méditations*, de Lamartine. Después del largo estancamiento de la literatura comienza ahora una era animada y extremadamente productiva, rica en talentos no ordinarios y en obras de éxito. Es verdad que el público lector no es muy amplio, pero es un públi-

192 CHARLES-MARC DES GRANGES: *La presse litt. sous la Restauration*, 1907, p. 44.

co con un interés apasionado por la literatura, entusiasmado y agradecido[193]. Se compran relativamente muchos libros, la Prensa sigue los acontecimientos literarios con la mayor atención, los salones se abren de nuevo y festejan a los héroes intelectuales del día. Como consecuencia de la relativa libertad, se realiza una desintegración de los afanes literarios, y la cultura uniforme del *grand siècle* retrocede paulatinamente a una lejanía mítica. Ciertamente, había ya en el siglo XVII una lucha entre los "antiguos" y los "modernos", un antagonismo entre la tendencia académica de Le Brun y la concepción pictórica del arte propia de sus adversarios, y en el siglo XVIII existía un contraste más agudo todavía entre el rococó cortesano y el prerromanticismo burgués; pero durante todo el *ancien régime* predominó un gusto artístico uniforme en lo esencial, una ortodoxia cuyos adversarios habían sido considerados siempre como disidentes y secesionistas. No había, en una palabra, auténtica rivalidad de tendencias artísticas. Ahora, por el contrario, existen dos grupos igualmente fuertes, o que al menos disfrutan del mismo prestigio. Ninguna de las dos tendencias en competencia posee un carácter autoritario ni domina de manera exclusiva o preponderante la *élite* intelectual, e incluso después de la victoria del Romanticismo no hay *un "gusto romántico"* tipo en el sentido en que había habido un gusto clasicista normativo. Nadie evita su influencia, pero no todo el mundo lo reconoce como perfecto, y además comienza una lucha contra este gusto en el campo de sus propios representantes de modo casi contemporáneo con su victoria. El antagonismo entre las tendencias estéticas es ahora un rasgo tan característico de la vida artística como la intolerancia del público para los nuevos movimientos. La burguesía cree que hay mofa y desprecio en todo lo que no le resulta comprensible, y finalmente rechaza por principio toda innovación. La línea divisoria entre la ortodoxia y la heterodoxia esté-

193 A. THIBAUDET: *op. cit.*, p. 107.

ticas se desdibuja gradualmente, y la diferenciación pierde finalmente todo su significado. Pronto hay simplemente "partidos" literarios, y surge una especie de democracia de la vida literaria. La innovación sociológica del Romanticismo es la politización del arte, y no sólo en el sentido de que artistas y escritores se adhieran à partidos políticos, sino en el de que desarrollan una política artística de partido. "*Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion*", dice melancólicamente un ecléctico de la época [194], y Balzac caracteriza la situación en las *Illusions perdues* de la siguiente manera: "*Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques... Si vous êtes éclectiques vous n'aurez personne pour vous*". La necesidad de tomar partido en la gran controversia la veía Balzac con toda exactitud, pero la situación era un poco más complicada de como él la describía.

El representante más significativo de la "literatura de emigrados" es Chateaubriand. Con Rousseau y Byron, es una de las figuras de mayor influencia en la conformación del nuevo tipo romántico, y representa como tal en la literatura moderna un papel de importancia incomparablemente mayor al que le correspondería por el valor intrínseco de sus obras. Como su antecesor y su sucesor, es simplemente el exponente, no el creador ni el portador de un movimiento intelectual, y lo enriquece sólo con una nueva forma expresiva, pero no con un nuevo contenido de experiencia. El "Saint-Preux" de Rousseau y el "Werther" de Goethe fueron las primeras encarnaciones de la desilusión que se había apoderado de los hombres de la era romántica; el "René" de Chateaubriand es la expresión de la desesperación hacia la que evoluciona esta desilusión. El sentimentalismo y la melancolía del prerromanticismo correspondían a la disposición de ánimo de la burguesía antes de la Revolución; el pesimismo y el tedio de la vida, de la literatura de emigrados, co-

194 PIERRE MOREAU: *Le classicisme des romantiques*, 1932, página 132.

rresponden a los sentimientos de la aristocracia después de la Revolución. Estos sentimientos se convierten, apenas sucumbe Napoleón, en un fenómeno europeo general y expresan el sentido de la vida de todas las clases altas. Rousseau sabía todavía por qué no era feliz; sufría a causa de la cultura moderna y de la incapacidad de las formas sociales convencionales para satisfacer sus propias necesidades espirituales. El se imaginaba una situación totalmente concreta, aunque irrealizable, en la que se hubiera curado de su mal. La melancolía de "René", por el contrario, es indefinible e incurable. Para él toda la existencia se ha vuelto absurda; siente un infinito y exaltado deseo de amor, de sociedad, un anhelo eterno de abarcarlo todo y ser abarcado por todo; pero se sabe que este anhelo es irrealizable y que su alma seguiría insatisfecha aunque pudieran realizarse todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado, y todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es el suicidio. Y la separación absoluta del mundo interior y el exterior, de la poesía y la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropía, la existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo siglo son ya suicidio.

Chateaubriand, Mme. de Staël, Senancour, Constant y Nodier están todos con Rousseau y sienten una viva repulsión por Voltaire. Pero la mayoría de ellos se sienten opuestos sólo al racionalismo del siglo XVIII, no al del XVII. Partiendo de esta distinción consigue Chateaubriand combinar su visión progresista del arte con su conservadurismo político, su monarquismo y su clericalismo, su entusiasmo por el trono y el altar. Y sólo teniendo en cuenta que el Romanticismo siente más fuertemente su conexión con el pasado más remoto que con el más cercano puede explicarse que Lamartine, Vigny y Hugo sigan siendo fieles al legitimismo tanto tiempo. Los primeros signos de un cambio en su visión política no son visibles hasta 1824 aproximadamente. Entonces surge la primera de las camarillas románticas *(cénacles)*, el famoso círculo en torno a Charles Nodier en el *Arsenal*, y entonces

también por primera vez se consolida el movimiento en algo así como una escuela.

El marco social en que se ha desarrollado la literatura francesa del siglo XVIII han sido los salones, esto es, las reuniones regulares de escritores, artistas y críticos con los miembros de las clases superiores en los hogares de la aristocracia y de la alta burguesía. Estos salones eran círculos cerrados en los que las costumbres del mundo elegante daban el tono y que, por muchas concesiones que hicieran al modo de vida de las notabilidades intelectuales, mantenían su carácter "social". Pero el influjo de los salones sobre la literatura, con todos los estímulos que dieron a los escritores, no fue directamente creador. Constituían un foro al que la mayoría se sometía sin contradicción, una escuela de buen gusto y un tribunal que decidía el destino de la moda literaria, pero no en modo alguno un ambiente propicio en el que fuera posible la colaboración creadora de un grupo. Los *cénacles* de los románticos son, en contraste con los salones, círculos artísticos de amigos en los que el elemento "social" queda muy en segundo plano, sobre todo porque se forman siempre en torno a un artista y están mucho menos estrechamente cerrados que los salones más liberales. En ellos no sólo es bien recibido todo escritor, artista o crítico dispuesto a reunirse al movimiento, sino también todo simpatizante procedente del público. Es cierto que esta apertura y esta promiscuidad perjudican el carácter escolástico del movimiento; sin embargo, no le impiden en modo alguno el desarrollo de una concepción artística uniforme y de un programa artístico representativo.

A diferencia de las agrupaciones anteriores, el círculo en que ahora se desarrolla la vida literaria no es un salón sin un centro propio, como en la Francia del siglo XVIII, ni un club o un café, como en Inglaterra, sino un grupo que se reúne en torno a la persona de un escritor, en torno a una personalidad a la que el grupo considera su maestro, y cuya autoridad, aunque no siempre en los términos de una disciplina escolástica expresa, reconoce incondicionalmente. Ahora es la primera vez en

la historia de la literatura moderna que la forma de escuela ejerce una influencia decisiva en el curso de los acontecimientos. Ni el siglo XVII ni el XVIII conocen esta forma, aunque ella hubiera correspondido mejor al carácter normativo de la literatura clásica. El Romanticismo, por el contrario, a pesar o quizá probablemente a consecuencia del valor problemático de sus principios artísticos, crea una escuela con una doctrina estrictamente formulable y enseñable. En la época del clasicismo la totalidad de la literatura francesa formaba una gran escuela y en toda Francia dominaba un gusto uniforme; los disidentes y rebeldes representaban un grupo demasiado atomizado para encontrarse en el marco de un programa común. Pero ahora, cuando la literatura francesa se ha convertido en campo de batalla de dos grandes partidos casi igualmente fuertes, cuando el ejemplo de la vida política induce a los escritores a la formulación de programas de partido y se despierta en ellos el deseo de tener un jefe, cuando, finalmente, las metas artísticas de la nueva tendencia son todavía tan poco claras y tan contradictorias que han de ser resumidas y codificadas, ha llegado la época de la fundación de las escuelas literarias.

En Francia el Romanticismo mostraba este carácter más vigorosamente que en Alemania, donde el ideal clásico no se había realizado nunca de manera tan pura, donde la idea clásica de la cultura seguía siendo en general válida también para el Romanticismo, y la imagen clasicista del mundo tuvo siempre un carácter relativamente romántico. De cualquier modo, la fragmentación de la vida literaria en partidos fue menos aguda que en Francia, y a consecuencia de ello las agrupaciones de escritores en escuelas fueron también menos pronunciadas. En Inglaterra, donde la antítesis entre Clasicismo y Romanticismo había perdido su razón de ser desde la segunda mitad del siglo XVIII, porque, por decirlo así, no había sino literatura romántica, no se formó ninguna escuela literaria ni surgió tampoco ninguna personalidad que po-

seyera autoridad de maestro [195]. Naturalmente, los *cénacles* franceses tienen también con frecuencia simplemente el carácter de tertulias literarias que se mantienen unidas únicamente por su jerga común, y producen desde fuera la impresión de que se trata de una conspiración, y, desde dentro, de una celosa compañía de cómicos. A menudo parecen sólo sectas belicosas o acaloradas sociedades en debate, para las que la doctrina es más importante que la práctica, y el ser diferentes unos de otros más interesante que la adaptación mutua. A pesar de todo, el Romanticismo, tanto en Francia como en Alemania, está caracterizado por una profunda concepción de comunidad y una fuerte tendencia al colectivismo. Los románticos pasan su vida en un común filosofar, escribir, criticar y discutir, y encuentran el sentido más profundo de la vida en las relaciones de amor y amistad; fundan revistas, publican anuarios y antologías, dan lecturas y cursos, hacen propaganda de sí y de otros, y buscan, en una palabra, la unión, aunque este afán por la simbiosis no es más que el reverso de su individualismo y la compensación de su soledad y su desarraigo.

La cristalización del Romanticismo francés en un grupo uniforme se realiza al mismo tiempo que la vuelta de la opinión pública hacia el liberalismo. Hacia 1824 el *Globe* comienza a sonar con nuevas notas, y ésta es también la fecha de las primeras reuniones reguladas en el *Arsenal*. Es cierto que los románticos más conocidos, sobre todo Lamartine y Hugo, son todavía partidarios del trono y la corona, pero el Romanticismo, finalmente, deja de ser clerical y monárquico. El cambio auténtico no ocurre hasta el año 1827, cuando Víctor Hugo escribe el famoso prólogo a su *Cromwell* y expone, palmaria y claramente, su postulado de que el Romanticismo es el liberalismo de la literatura. Este año se pueden ver también en el Salón los cuadros de los pintores románticos relevantes por primera vez en gran número; junto a doce

195 HENRY A. BEERS: *A History of English Romanticism in the 19th Century*, 1902, p. 173.

pinturas de Delacroix, se exhibían obras representativas de Devéria y Boulanger. El público se enfrenta con un amplio y compacto movimiento que parece abarcar toda la vida intelectual y significar la victoria definitiva del Romanticismo. Este carácter universal corresponde también a la composición del nuevo *cénacle* en torno a Víctor Hugo, que es considerado en lo sucesivo el maestro de la escuela romántica. Los escritores Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, Musset y Balzac; los pintores Delacroix, Devéria y Boulanger; los grabadores Johannot, Gigoux, Nanteuil, y el escultor David d'Angers, se cuentan entre los huéspedes habituales de la calle Notre-Dame-des-Champs. En este círculo lee Hugo en 1829 sus dramas *Marion Delorme* y *Hernani*. Es cierto que el grupo se disuelve aquel mismo año, pero la escuela continúa. El movimiento, incluso, se concentra y se aclara, se hace más radical y más inequívoco. Del segundo *cénacle* en casa de Nodier, que surge en 1829, desaparecen ya los elementos aún semiclásicos, mientras los artistas plásticos se convierten en miembros regulares del círculo. La unidad completa del movimiento, así como su tendencia antiburguesa, que gradualmente se va convirtiendo en dogma, se expresan del modo más agudo en el último *cénacle*, que se reúne en los estudios ocupados por Théophile Gautier, Gérard de Nerval y sus amigos de la calle de Doyenné. Esta colonia de artistas es, con su antifilisteísmo y su doctrina de "el arte por el arte", el vivero de la moderna bohemia.

El carácter bohemio que se acostumbra a asociar con el Romanticismo no fue en absoluto propio del movimiento desde sus comienzos. Desde Chateaubriand a Lamartine el Romanticismo francés estuvo representado casi exclusivamente por aristócratas, y aunque desde 1824 ya no se pronunciaba de modo unánime por la Monarquía y la Iglesia, sin embargo siguió siendo más o menos aristocrático y clerical. Sólo muy lentamente la dirección del movimiento pasa a manos de plebeyos como Víctor Hugo, Théophile Gautier y Alejandro Dumas, y hasta muy poco antes de la Revolución de Julio no modifican

la mayoría de los románticos su actitud conservadora. Pero la aparición de elementos plebeyos es más bien un síntoma que la causa de la mutación política. Al principio los escritores burgueses se adaptaban al conservadurismo de los aristócratas, mientras que ahora hasta los escritores nobles, como Chateaubriand y Lamartine, se pasan a la oposición. La limitación siempre creciente de los derechos personales bajo Carlos X, la clericalización de la vida pública, la introducción de la pena de muerte para la blasfemia, la disolución de la Guardia Nacional y de la Cámara y el Gobierno mediante decretos, no hacen más que acelerar la radicalización de la vida intelectual. Hacen simplemente más obvio lo que ya desde 1815 era evidente: que la Restauración significaba el fin de la Revolución.

Los intelectuales se han recuperado ahora finalmente de su apatía postrevolucionaria, y este cambio de ánimo obligó a Carlos X a la adopción de medidas cada vez más reaccionarias si quería mantener la dirección de un gobierno que se apoyaba en elementos antirrevolucionarios. Los románticos, que paulatinamente se fueron dando cuenta de adonde conducía realmente la Restauración, reconocieron al mismo tiempo que la poderosa burguesía capitalista era el apoyo más firme del régimen, un apoyo más fuerte que la antigua aristocracia, en parte desposeída e incapaz de luchar. Todo su odio y todo su desprecio se volcaron ahora sobre la clase burguesa. El burgués, avaricioso, mezquino e hipócrita, se convierte en el enemigo principal, y en contraste con él, el artista, pobre, honrado, sincero, que lucha contra todo vínculo denigrante y contra toda mentira convencionalista, aparece como el ideal humano por excelencia. El alejamiento de la vida práctica, arraigada firmemente en lo social y ligada políticamente de manera inequívoca, alejamiento que desde el primer momento fue característico del Romanticismo y se hizo perceptible en Alemania ya en el siglo XVIII, se convierte por todas partes en el rasgo predominante; también en los países occidentales se abre un abismo insalvable entre artista y público, entre arte

y realidad social. Las groserías y las impertinencias de la bohemia, su ambición frecuentemente infantil de poner en un apuro a la burguesía desprevenida y de irritarla, su afán convulsivo de distinguirse de los hombres normales y adocenados, la peculiaridad de su atuendo, su peinado, su barba, el chaleco rojo de Gautier, y la mascarada de sus amigos, tan sorprendente como la suya aunque no siempre tan chillona de colores, su lenguaje libre, fácil y paradójico, sus ideas exageradas, expuestas de modo agresivo, sus invectivas y sus indecencias, todo esto no es más que la demostración de su voluntad de separarse de la sociedad burguesa, o, más bien, de representar la separación ya consumada como voluntaria y grata.

En la *Jeune-France*, como se llaman ahora a sí mismos los rebeldes, todo gira en torno a su odio contra el filisteísmo y su desprecio de la vida burguesa regulada e inanimada, en torno a su lucha contra todo lo tradicional y convencional, contra todo lo que se pueda enseñar y aprender, contra todo lo maduro y sereno. El sistema de los valores intelectuales se enriquece con una nueva categoría: la idea de la juventud como fuerza más creadora y superior intrínsecamente a la vejez. Esta es una idea ajena sobre todo al clasicismo, pero hasta cierto punto ajena también a toda cultura anterior. Naturalmente, hubo ya antes una competencia entre generaciones y se dio una juventud triunfante como portadora del desarrollo artístico. Pero la juventud no había triunfado porque era "joven"; se adoptaba frente a ella más bien una cierta prudencia que una excesiva confianza. Sólo desde el Romanticismo se acostumbra a considerar a los "jóvenes" como los representantes naturales del progreso, y sólo desde la victoria del Romanticismo sobre el clasicismo se habla de la injusticia fundamental de la actitud de la generación vieja ante la juventud [196]. La solidaridad de la juventud, lo mismo que la insistencia en la unidad de las artes, es de cualquier modo sólo

196 A. THIBAUDET: *op. cit.*, p. 121.

un síntoma del alejamiento del Romanticismo con respecto al mundo de los prosaicos filisteos. Mientras en el siglo XVIII se acentuaba la conexión de la literatura amena con la filosofía, ahora la literatura es designada como "arte" de manera consecuente [197]. En tanto que los artistas plásticos tuvieron el orgullo de contarse entre la alta burguesía, subrayaron la semejanza de su profesión con la de los literatos, pero ahora los propios escritores quieren distinguirse de la burguesía y acentúan su parentesco con los artistas que tienen algo de artesanos.

La autocomplacencia y la vanidad de los románticos va tan lejos que, en contraste con su anterior esteticismo, que hacía del poeta un dios, convierte ahora a Dios en un poeta. "*Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde*", dice Gautier. También la teoría del arte por el arte, que es naturalmente un fenómeno extremadamente complejo y por un lado expresa una actitud liberal y por otro una actitud quietista conservadora, tiene su origen en la protesta contra la escala burguesa de valores. Cuando Gautier acentúa el mero formalismo y el carácter de juego del arte, cuando desea liberarlo de toda idea y de todo ideal, quisiera liberarlo sobre todo del dominio del orden burgués de la vida. Cuando Taine una vez alababa a Musset a expensas de Hugo, se cuenta que Gautier le dijo: "Taine, parece que ha caído usted en la idiotez burguesa. ¡Exigir sentimiento a la poesía...! Eso es lo de menos. Palabras brillantes, palabras luminosas, llenas de ritmo y de música, eso es poesía" [198]. En "el arte por el arte" de Gautier, Stendhal y Merimée, en su emancipación de las ideas de la época, en su programa de dedicarse al arte como a un juego soberano y disfrutarlo como un paraíso secreto, prohibido a los comunes mortales, desempeña la oposición al mundo burgués un papel todavía más importante que en el posterior *l'art pour l'art*, cuya renuncia a toda actividad política y social es magníficamente recibida por la burguesía recién encum-

197 G. BRANDES: *op. cit.*, III. p. 9.
198 *Ibid.*, p. 225.

brada. Gautier y sus camaradas de lucha niegan su ayuda a la burguesía para la subyugación moral de la sociedad; Flaubert, Leconte de Lisle y Baudelaire, por el contrario, sirven simplemente el interés de la burguesía al encerrarse en su torre de marfil y no molestarse ya por el curso del mundo.

La lucha del Romanticismo por el predominio del teatro, principalmente la lucha en torno al *Hernani,* de Víctor Hugo, fue una guerra mantenida por la calle de Doyenné, la bohemia y la juventud. Esta lucha no terminó en modo alguno con una victoria sensacional del Romanticismo; la oposición no había desaparecido de la noche a la mañana, y tardó todavía mucho tiempo en abandonar su dominio sobre los escenarios más distinguidos de París. Pero el destino del movimiento no dependía ya de la acogida dispensada a una obra; como tendencia estilística, el Romanticismo había conquistado el mundo hacía tiempo. El período alrededor de 1830 trae consigo un cambio sólo en que el Romanticismo se pasa de lleno a la política y se alía con el liberalismo. Después de la Revolución de Julio los guías intelectuales de la época salen de su pasividad y muchos de ellos cambian la carrera literaria por la política. Pero también los escritores que, como Lamartine y Hugo, siguen fieles a su quehacer literario, participan en los acontecimientos políticos más activa y directamente que hasta entonces. Víctor Hugo no es un rebelde ni un bohemio, y no tiene nada que ver directamente con la campaña del Romanticismo contra la burguesía. En su evolución política, más bien sigue el camino de la burguesía francesa. En primer lugar, es un leal seguidor de los Borbones; después participa en la Revolución de Julio y es adicto a la monarquía constitucional; finalmente, apoya las aspiraciones de Luis Napoleón, y sólo se vuelve republicano radical cuando ya la mayoría de la burguesía francesa se ha hecho liberal y antimonárquica. Su relación con Napoleón corresponde también sólo al cambio que ha dado la actitud general. En el año 1825 es todavía un acerbo enemigo de Napoleón y maldice su me-

moria; sólo hacia 1827 modifica su actitud y comienza a hablar de la gloria de Francia, que está ligada al nombre de Napoleón. Finalmente, se convierte en portavoz elocuente de aquel bonapartismo que era una mezcla especial de culto ingenuo al héroe, nacionalismo sentimental y liberalismo sincero, aunque no siempre congruente.

Cuán inusitadamente complicados son los motivos de este movimiento lo muestra expresivamente la circunstancia de que entre sus seguidores están espíritus tan distintos como Heine y Béranger, y de que lo sostienen, por una parte, los volterianos auténticos y los herederos de la Ilustración, y, por otra, la pequeña burguesía, que probablemente es de inspiración volteriana, anticlerical y antilegitimista, pero que es al mismo tiempo sentimental y aficionada a forjar leyendas. El hecho de que un solo editor, el famoso Touquet, venda entre 1817 y 1824 treinta y un mil ejemplares de las obras de Voltaire, es decir, un millón seiscientos mil volúmenes [199], es el signo más claro del renacimiento de la Ilustración y un testimonio de que la clase media constituye un importante contingente de compradores. Es característico de esta clase comparar las obras completas de Voltaire y cantar las canciones de Béranger, liberales, aunque sin grandes exigencias ni en lo intelectual ni en lo artístico. Se oyen estas canciones por todas partes, sus estribillos resuenan en todos los oídos y, como se ha dicho, contribuyen al hundimiento del prestigio de los Borbones más que todos los otros productos intelectuales de la épca. Naturalmente, la burguesía tenía también antes sus canciones: sus canciones para la mesa y para la danza, sus canciones patrióticas y políticas, sus estrofas de actualidad y sus canciones populares, que no eran en ningún aspecto más notables que las estrofas de Béranger. Pero llevaban su existencia ajenas a la "literatura" y ejercían sólo una influencia superficial en los poetas de las clases cultas. La Revolución trajo ahora consigo no sólo una producción intrínsecamente más rica en este género popular,

199 *Ibid.*, II, p. 224.

sino que fomentó también la infiltración del gusto que en él se expresaba en la literatura de público más escogido. La evolución poética de Víctor Hugo es el mejor ejemplo de cómo la literatura asimila este influjo y muestra del modo mejor las ventajas y desventajas que llevaba consigo. La poesía patriótica del Romanticismo posterior es tan inconcebible sin las canciones de Béranger como el drama romántico sin el teatro popular. También como poeta sigue Víctor Hugo el camino de la burguesía; su estilo lírico oscilaba entre el gusto popular del período de la Revolución y la concepción artística patética, fastuosa y pseudobarroca del Segundo Imperio. Hugo no era en absoluto un espíritu revolucionario, a pesar de la lucha que se desarrolla en torno a él. La definición del Romanticismo como el liberalismo de la literatura, cuando él la formuló, tampoco era nueva; la idea se encontraba antes de él en Stendhal. La concordia entre la concepción artística de Hugo y el gusto de la burguesía dominante se hizo cada vez más perfecta. Coinciden, finalmente, en el culto de un gigantismo del que en realidad están muy lejos, y en la preferencia por un patetismo pomposo, ruidoso y exuberante, que resuena todavía en Rostand.

La conquista más importante de la revolución romántica fue la renovación del vocabulario poético. El lenguaje literario francés se había vuelto pobre y descolorido en el curso de los siglos XVII y XVIII a consecuencia del estrecho convencionalismo de lo permitido en la expresión y de la forma estilística reconocida como correcta. Todo lo que sonaba a cotidiano, profesional, arcaico o dialectal estaba prohibido. Las expresiones naturales y sencillas, usadas en el lenguaje corriente, debían ser sustituidas por términos nobles, escogidos y "poéticos", o por paráfrasis artísticas. No se decía "guerrero" o "caballo", sino "héroe" y "corcel"; no se debía decir "agua" y "tormenta", sino más bien "el húmedo elemento" y "el furor de los elementos". La lucha en torno al *Hernani* se encendió como es sabido a propósito del pasaje: *Est-il minuit? Minuit bientôt.* Esto sonaba a corriente, a sen-

cillo. La respuesta, según pensaba Stendhal, hubiera debido ser más bien:

> *...l'heure*
> *Atteindra bientôt sa dernière demeure.*

Los defensores del estilo clásico, sin embargo, sabían muy bien de qué se trataba. El lenguaje de Víctor Hugo no era nuevo en realidad; en los escenarios de los bulevares no se oía otro que éste. Pero para los clasicistas era simplemente cuestión de "pureza" del teatro literario; ellos no se preocupaban por los bulevares ni por la diversión de las masas. Mientras hubiera un teatro elevado y una poesía cuidada, podía uno desentenderse tranquilamente de lo que se representara en los bulevares; pero si se podía hablar en el escenario del Théâtre-Français como a uno se le viniera a la boca, no había entonces diferencia apreciable ya entre los distintos estratos culturales y sociales. Desde Corneille la tragedia había sido el género literario oficial; se hacía la presentación con una tragedia y se alcanzaba el pináculo de la fama como poeta trágico. La tragedia y el teatro literario eran el dominio de la *élite* intelectual; mientras éste siguiera inviolado, podía uno sentirse heredero del "gran siglo". Pero ahora se trataba de la invasión del teatro literario por una dramática basada en el teatro popular, indiferente a los problemas psicológicos y morales de la tragedia clásica, y que buscaba, en vez de esto, acciones movidas, escenas pintorescas, caracteres picantes y una descripción colorista de los sentimientos. El destino del teatro era el tema del día; en ambos campos contendientes se sabía que se trataba de la conquista de una posición clave. Víctor Hugo, a consecuencia de su temperamento teatral, de su manía por el teatro, de su naturaleza comunicativa y ruidosa, y gracias a su sentido de lo popular, lo trivial y lo brutalmente efectista, era el exponente nato, aunque no precisamente la fuerza impulsiva en la lucha por conquistar esta posición.

El Romanticismo encontró en el teatro a su llegada una

situación muy compleja. El teatro popular, como heredero del antiguo mimo, de la farsa medieval y la *commedia dell'arte*, había sido desplazado en los siglos XVII y XVIII por el teatro literario. Pero durante la Revolución cobró nuevo impulso, y con él recobró una parte de los escenarios de París empleando formas que no se habían liberado totalmente de la influencia del drama literario. En la Comédie Française y en el Odeón, ciertamente, continuaban representándose las tragedias y comedias de Corneille, Racine, Molière, y las obras de los autores que, o se habían adaptado a la tradición clásica y al gusto cortesano, o habían mantenido los criterios literarios del drama burgués. En los teatros de los bulevares, en el Gimnase, el Vaudeville, el Ambigu-Comique, en la Gaieté, las Varietés y las Nouveautés, se representaban, por el contrario, obras que correspondían al gusto y al nivel cultural de los amplios estratos sociales. Las referencias contemporáneas informan detalladamente del cambio sobrevenido en el público teatral durante la Revolución e inmediatamente después de ella, y resaltan la falta de exigencias artísticas y la carencia de cultura en las clases que llenan ahora los teatros de París. El nuevo público se compone en su mayor parte de soldados, trabajadores, dependientes de comercio y de muchachos, de los cuales, como advierte una de las fuentes de información, apenas una tercera parte sabe escribir [200]. Y este auditorio domina no sólo los teatros plebeyos de los bulevares, sino que amenaza al mismo tiempo la existencia del teatro literario distinguido, porque atrae también al público mejor, de tal manera que los actores de la Comédie Française y del Odeón representan en locales vacíos [201].

En tiempos del Primer Imperio, de la Restauración y la Monarquía de Julio, están representados en el repertorio de los teatros de París los siguientes géneros: 1.º La *comédie en 5 actes et en vers*, que representa el género

200 GRIMROD DE LA REYNIÈRE en *Le Censeur dramatique*, I, 1797.
201 MAURICE ALBERT: *Les théâtres des Boulevards (1789-1848)*, 1902.

literario por excelencia, y como tal, está destinada a la Comédie Française y al Odeón (por ejemplo, el *Othello*, de Ducis). 2.° La *comédie de moeurs en prose*, esto es, la obra de costumbres que, como heredera del drama burgués, ocupa una posición más modesta, pero que conserva todavía el prestigio suficiente para ser representada en los teatros más importantes (por ejemplo, *Le Mariage d'argent*, de Scribe). 3.° El *drame en prose*, es decir, el drama sentimental, que asimismo procede del drama burgués, pero está en un nivel de gusto más bajo que la *comédie de moeurs* (por ejemplo, *L'Abbé et l'épée*, de Bouilly). 4.° La *comédie historique*, que ya no trata los acontecimientos históricos y las personalidades como ejemplos a seguir, sino como curiosidades, y trata de dar más una revista de escenas sensacionales que un proceso dramático uniforme. Los ejemplos son numerosos y variados; desde el *Cromwell*, de Mérimée, hasta las *Barricades*, de Vitet, abarcan todos los intentos a los que el *Henri III*, de Dumas, debe su origen. 5.° El *vaudeville*, o sea, la comedia musical o, más propiamente, la comedia con canciones intercaladas, en la que están los antecedentes más directos de la opereta; en esta categoría deben contarse la mayor parte de las obras de Scribe y sus colaboradores. 6.° El *mélodrame*, una forma híbrida que tiene en común con el *vaudeville* sus accesorios musicales, y con los otros géneros más bajos, principalmente con el drama sentimental y con la comedia histórica, su acción seria y frecuentemente trágica.

La enorme producción en los géneros populares, especialmente en los dos citados últimamente, y el paulatino desplazamiento del drama literario, más exigente —aparte de la circunstancia de que la Revolución abriera los teatros a las amplias masas y de que en lo sucesivo el éxito de las obras representadas dependiera de estas masas—, se explican sobre todo por la influencia del empleo de la censura en la formación del repertorio. La censura de Napoleón y de la Restauración prohibía que se describieran y discutieran en el drama literario elevado las cuestiones del día y las costumbres de las clases do-

minantes. La farsa, la comedia musical y el melodrama disfrutaban, por lo contrario, de mayor libertad, porque se les tomaba menos en serio y no merecía la pena molestarse por ellos. La descripción desconsiderada de las costumbres y las circunstancias, que era inadmisible en la Comédie Française, no encontraba en los teatros de los bulevares obstáculo alguno; en esto residía sobre todo el poder atractivo de estos teatros, tanto para los autores escénicos como para el público [202].

Las formas dramáticas más importantes históricamente y más interesantes son el *vaudeville* y el melodrama; ellos representan el auténtico cambio en la historia del teatro moderno y constituyen el tránsito entre los géneros dramáticos del clasicismo y del Romanticismo. Por ellos recobra el teatro su carácer de diversión, su movilidad, su apelación directa a los sentidos y su comprensibilidad. Entre ambos, el melodrama tiene una estructura más complicada y una más amplia ascendencia. Uno de sus muchos predecesores es el monólogo representado con acompañamiento musical, forma original del género híbrido, que aparece hoy todavía en el programa de las representaciones de aficionados, y cuyo primer ejemplo conocido fue el *Pygmalion* (1775), de Rousseau. De aquí arranca la renovación de la recitación dramática con acompañamiento musical, una forma intrínsecamente muy antigua. Otra fuente del *mélodrame*, técnicamente mucho más fértil, es el drama doméstico de los De la Chaussée, Diderot, Mercier y Sedaine, que desde la Revolución, gracias a su carácter lacrimoso y moralizante, se hizo muy popular entre las clases más bajas. Pero el prototipo más importante del melodrama es la pantomima. Las *pantomimes historiques et romanesques*, como son designadas, aparecen por vez primera en el último tercio del siglo XVIII. Tratan primeramente temas mitológicos y legendarios, como *Hércules y Onfalia*, *La bella durmiente*

[202] CH.-M. DES GRANGES: *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, 1904, pp. 35-41, 43-46, 53 s.

y *La máscara de hierro,* y más tarde también temas contemporáneos, como la *Bataille du Général Hoche.* Estas pantomimas consisten habitualmente en escenas agitadas y tormentosas, empalmadas a manera de revista, sin conexión orgánica o desarrollo dramático, y describen con preferencia situaciones en las que el elemento misterioso y maravilloso —fantasmas y espíritus, cárceles y tumbas— desempeñan un papel decisivo. En las escenas aisladas se insertan poco a poco breves textos explicativos y diálogos, y de este modo se desarrollan estas obras durante la Revolución y en el período siguiente hasta convertirse en las curiosas *pantomimes dialoguées* y, finalmente, *en el mélodrame à grand spectacle,* que gradualmente pierde tanto su carácter de gran espectáculo como sus elementos musicales, y se convierte en la obra de intriga, que es de importancia fundamental para la historia del teatro del siglo XIX. La influencia más importante que experimenta el melodrama en esta transformación es la de la novela de horror de Mrs. Radcliffe y sus imitadores franceses. De aquí arrancan no sólo sus efectos de *Grand-Guignol,* sino su aditamento policíaco.

Pero todas estas influencias producen sólo modificaciones y amplificaciones del núcleo de la forma melodramática, pues el germen en sí es y sigue siendo el conflicto del drama clásico. El melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada, o, si se quiere, corrompida. Pixerécourt, el representante principal del género, es consciente por completo del parentesco de su arte con el teatro popular, y se equivoca sólo en la suposición de que entre el melodrama y el mimo existen una comunidad esencial y una continuidad histórica[203]. El reconoce la relación auténtica de los Misterios medievales, del drama pastoril y del arte de Molière con el mimo, pero desconoce la diferencia fundamental entre la auténtica popularidad del mimo y el carácter secundario del teatro literario que ha descendido a los amplios estratos del público ciudadano. El melodrama es cualquier cosa me-

203 W. J. HARTOG: *Guilbert de Pixerécourt,* 1913, pp. 52-54.

nos arte espontáneo e ingenuo; se ajusta más bien a los principios formales de la tragedia, refinados y adquiridos a lo largo de un desarrollo largo y consciente, aunque los representa en figura grosera, desprovista de la sutileza psicológica y la belleza poética de la forma clásica. En el plano puramente formal, el melodrama es el género más convencional, esquemático y artificioso imaginable; mantiene un canon en el que difícilmente pueden hallar entrada los nuevos elementos, hallados de manera espontánea y natural. Manifiesta una estructura tripartita estricta, con un vigoroso antagonismo como situación inicial, una colisión violenta y un *dénouement* que representa el triunfo de la virtud y el castigo del vicio; en suma, una acción muy clara y desarrollada con mucha economía; con la primacía de la fábula sobre los caracteres; con las figuras tópicas: el héroe, la inocencia perseguida, el villano y el personaje cómico [204]; con la fatigabilidad ciega y cruel de los sucesos; con una moral fuertemente acentuada, que, a consecuencia de su tendencia insustancial y conciliadora, basada en el premio y el castigo, no corresponde al carácter moral de la tragedia, pero tiene de común con ella el patetismo elevado e incluso exagerado.

El melodrama denuncia su dependencia de la tragedia ante todo por la observancia de las tres unidades, o al menos por la tendencia a tenerlas en cuenta. Pixerécourt tolera un cambio de escena entre dos actos, sí, pero el salto es insensible, y sólo en su *Charles-le-Téméraire* (1814) introduce un cambio de lugar dentro de un mismo acto. No obstante, se disculpa en una nota cuyo texto es sumamente expresivo de su disposición clasicista: "Es la primera vez que me permito esta infracción de las reglas", encarece. En general, Pixerécourt mantiene también la unidad de tiempo; en sus obras, por lo común, todo ocurre en veinticuatro horas. Por vez primera en 1818 sigue un método nuevo con su *Fille de l'Exilé ou huit mois en deux heures*, pero también esta vez se disculpa

204 PAUL GINISTY: *Le mélodrame*, 1910, p. 14.

por ello [205]. En contraste con estas características de melodrama, el mimo, formado por una escena naturalista a modo de cuadro de la vida, o una mera sucesión de tales escenas, no tiene una acción estereotipada reducible a un esquema fijo, ni caracteres típicos o extraordinarios, ni rígida moral, ni un estilo idealizado que se diferencia del lenguaje corriente. El melodrama tiene en común con el mimo sólo la movilidad de las escenas y la cruzada de sus efectos, la falta de selección de los medios y la popularidad de los motivos; por lo demás, observa estrictamente el ideal de la tragedia clásica. Es evidente que el convencionalismo de una forma no es siempre signo de una finalidad superior.

La variedad moderna del mimo no es el melodrama, sino el *vaudeville*, que con su acción episódica dividida en escenas aisladas, sus canciones intercaladas, sus tipos populares tomados de la vida diaria, su estilo fresco, picante y que da la impresión de improvisado, a pesar de las influencias literarias que tampoco aquí faltan, está mucho más cerca del antiguo teatro popular que el melodrama. El período de 1815 a 1848 desarrolla una inaudita fecundidad en este género, al cual, además de las innumerables obras de Scribe, pertenecen un sinnúmero de pequeñas, ligeras y divertidas piezas y piececillas. Podemos hacernos una idea de la alarma de los literatos ante la extensión y el éxito de estas producciones recordando la reacción que acompañó la carrera triunfal del cine. La comedia se había agotado durante la Revolución y la Restauración, de igual modo que la tragedia había demostrado ya antes ser estéril; y el *vaudeville* surge como una forma corrompida y grosera de la comedia, lo mismo que el melodrama era una forma corrompida y grosera de la tragedia. Pero el *vaudeville* y el melodrama no significan en modo alguno el fin del drama, sino, por el contrario, su renovación; porque el drama romántico —la forma del *Hernani*, de Hugo, y del *Antony*, de

205 ALEXANDER LACEY: *Pixerécourt and the French Romantic Drama*, 1928, pp. 22 s.

Dumas— no fue otra cosa que el *mélodrame parvenu*, y el moderno drama de costumbres de los Augier, Sardou y Dumas hijo, simplemente una variedad del *vaudeville* [206].

Pixerécourt escribió entre 1798 y 1834 unas ciento veinte obras, algunas de las cuales fueron representadas muchas miles de veces. El melodrama dominó durante tres décadas la vida teatral de París, y su popularidad no decayó sino hasta después de 1830, cuando el nivel del gusto del público comenzó a elevarse, y las crudezas de las obras, su falta de lógica, su insuficiente motivación y su lenguaje antinatural parecieron cada vez más molestos. Pero los románticos sentían debilidad por el melodrama, y no sólo por hostilidad contra los estratos conservadores del público educado, sino también porque, a consecuencia de su mayor falta de principios, mostraron más comprensión para las cualidades literarias y meramente teatrales de este género. Charles Nodier se declaró en seguida partidario entusiasta del melodrama y lo llamó *la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque* [207]; y Paul Lacroix designaba a Pixerécourt como el primer dramaturgo que puso fin al proceso seguido por Beaumarchais, Diderot, Sedaine y Mercier [208].

El éxito inaudito, la oposición de los círculos oficiales, la propia predilección de los románticos por los efectos melodramáticos, por los colores chillones, por las situaciones crudas, por acentos violentos: todo esto contribuyó a que en el drama romántico continuaran manteniéndose muchos de los rasgos característicos del teatro plebeyo. Pero el Romanticismo retiene del melodrama sólo lo que desde el principio le era propio, lo que estaba ya contenido en germen en el prerromanticismo y en el *Sturm und Drang*, y había sido tomado por el teatro en parte de las historias terroríficas inglesas y en parte de las novelas alemanas de horror, ladrones y caballerías. El teatro romántico tiene en común con el melodrama ante

206 ÉMILE FAGUET: *Propos de théâtre*, II, 1905, pp. 299 ss.
207 W. J. HARTOG: *op. cit.*, p. 51.
208 *Ibid.*

todo los agudos conflictos, los violentos choques, la acción complicada, aventurera, brutal y sangrienta, el predominio del milagro y la casualidad, los repentinos y frecuentemente inmotivados cambios y transformaciones, los inesperados encuentros y reconocimientos, las constantes alternativas de tensión y solución, los recursos violentos e irresistiblemente brutales, el ataque y la coacción al espectador con lo horrible, lo lúgubre y lo demoníaco, el desarrollo mecánico de la acción, las intrigas y conspiraciones, los disfraces y engaños, las trampas y maquinaciones; finalmente, los efectos teatrales y la máquina escénica, sin los que el drama romántico es completamente inconcebible: los encarcelamientos y los raptos, los secuestros y los rescates, los intentos de fuga y los asesinatos, los cadáveres y los féretros, las cárceles y las fosas, las torres y las mazmorras de los castillos, los puñales y las espadas y las redomas de veneno, los anillos, amuletos y herencias familiares, las cartas interceptadas, los testamentos perdidos y los contratos secretos robados. Es cierto que el Romanticismo no era muy selecto, pero no hace falta más que pensar en Balzac, el escritor más grande, y desde el punto de vista del gusto el más problemático de su siglo, para darse cuenta de cuán estrechos y en última instancia cuán poco importantes se habían vuelto los criterios estéticos del clasicismo.

Pero el desarrollo del teatro en la dirección del gusto popular no se expresaba tanto en la mera existencia del melodrama como en la tranquila conciencia con que Pixerécourt ponía a la venta su producción intelectual. Consideraba las obras de los románticos como malas, falsas, inmorales y peligrosas, y estaba profundamente convencido de que sus presuntuosos competidores no tenían ni tanto corazón ni tanto sentido de responsabilidad moral como él [209]. Faguet advierte con razón a este propósito que hay que creer en los mamarrachos para hacer

209 PIXERÉCOURT: *Dernières réflexions sur le mélodrame*, 1843, cit. por HARTOG: *op. cit.*, pp. 231 s.

mamarrachos buenos y de éxito. D'Ennery, por ejemplo, era mejor escritor y persona más inteligente que Pixerécourt, pero escribió sus melodramas sin convicción, única y exclusivamente para ganar dinero, y por eso ni siquiera consiguió escribir buenos melodramas[210]. Pixerécourt, por el contrario, creía cumplir su propia misión y afirmaba no haber tenido nada que ver con la aparición del drama romántico. Pero los románticos le debían a él, ante todo, su sentido de las exigencias escénicas y su contacto con los amplios sectores de público. A él debían el papel que desempeñaron en la historia de la aparición de la *pièce bien faite* y a él debió todo el siglo XIX el renacimiento del teatro popular vivo, que, en comparación con el de los siglos XVII y XVIII, era ciertamente poco escogido y a menudo trivial, pero impidió que el drama, sublimizándose, se convirtiera en mera literatura.

Era destino de este siglo el que cada vez que los elementos poéticos se ponían en vigencia en el drama, su carácter de distracción, su eficacia escénica y su inmediatez de sentimiento amenazaran marchitarse. Ya en el Romanticismo ambos elementos estuvieron en conflicto, y su antinomia impidió tanto el éxito escénico como la perforación poética del drama. Alejandro Dumas se inclinaba al drama vigoroso y bien realizado escénicamente, y Víctor Hugo al poema dramático de lenguaje imponente. Sus sucesores se enfrentaron con la misma elección; hasta la llegada de Ibsen no encuentran las dos tendencias contradictorias un equilibrio armónico, aunque transitorio.

Inglaterra tuvo su revolución política ya en el siglo XVII, y su revolución industrial y artística un siglo más tarde; en la época de la gran polémica entre Clasicismo y Romanticismo en Francia, apenas quedaba nada en Inglaterra de la tradición clásica. El Romanticismo inglés se desarrolló de manera más continua, más consecuente, y encontró en el público mucha menos oposición que

210 FAGUET: *op. cit.*, p. 318.

el francés; su evolución política fue también más homogénea que la del correspondiente movimiento en Francia. Fue al principio completamente liberal y se mostró excelentemente dispuesto para con la Revolución; solamente la lucha contra Napoleón condujo a un acuerdo entre los elementos conservadores y románticos, y sólo después de la caída de Napoleón volvió el liberalismo a predominar en el movimiento romántico. Sin embargo, no se recuperó nunca la antigua unanimidad. Las "lecciones" aprendidas de la Revolución y de la hegemonía de Napoleón no se querían olvidar tan pronto, y muchos de los antiguos liberales, entre otros los miembros de la escuela lakista, siguieron siendo antirrevolucionarios. Walter Scott era y siguió siendo *tory;* Godwin, Shelley, Leigh Hunt y Byron, por el contrario, representaron al radicalismo predominante en la generación joven.

El Romanticismo inglés arrancaba en lo esencial de la reacción de los elementos liberales contra la revolución industrial, mientras el francés procedía de la reacción de los estratos conservadores contra la revolución política. La conexión del Romanticismo con el prerromanticismo fue en Inglaterra mucho más estrecha que en Francia, donde la continuidad entre ambos movimientos se vio totalmente interrumpida por el clasicismo del período revolucionario. En Inglaterra hubo entre el Romanticismo y la revolución industrial triunfante por completo, la misma relación que entre el prerromanticismo y los estadios preparatorios de la industrialización de la sociedad. En *Deserted Village,* de Goldsmith, *Satanic Mills,* de Blake, y *Age of Despair,* de Shelley, se expresa un temperamento esencialmente idéntico. El entusiasmo de los románticos por la naturaleza es tan inconcebible sin la separación de la ciudad frente al campo como su pesimismo sin el abandono y la miseria de las ciudades industriales. Son completamente conscientes de lo que está ocurriendo, y ven muy bien lo que significa la transformación del trabajo humano en mera mercancía. Southey y Coleridge descubren en el paro periódico la consecuencia necesaria de la producción capitalista sin barreras, y

Coleridge subraya ya que, de acuerdo con la nueva concepción del trabajo, el patrono compra y el obrero vende lo que ninguno de los dos tiene derecho a comprar ni vender, esto es, "la salud, la vida y el bienestar del trabajador"[211].

Después de la terminación de la lucha contra Napoleón, Inglaterra, si no agotada en modo alguno, queda por lo menos debilitada y desorientada en lo intelectual; o sea, en unas circunstancias especialmente propicias para hacer que la sociedad burguesa cobrase conciencia de lo problemático de las bases de su existencia. El Romanticismo más juvenil, la generación de Shelley, Keats y Byron, es el mantenedor de este proceso. Su humanitarismo sin concesiones constituye su protesta contra la política de explotación y opresión; su modo de vida inconvencional, su ateísmo agresivo y su carencia de prejuicios morales son las distintas formas de su lucha contra la clase que dispone de los medios de explotación y opresión. El Romanticismo inglés, incluso en sus representantes conservadores, en Wordsworth y Scott, es en cierto modo un movimiento democrático tendente a la popularización de la literatura. Ante todo, el propósito de Wordsworth de acercar el lenguaje poético al lenguaje diario es un ejemplo característico de esta tendencia popularizante, aunque la dicción poética "natural" de que se sirve es, en realidad, tan poco libre de premisas y tan poco espontánea como el antiguo lenguaje literario al que él renuncia por su artificiosidad. Si aquél es menos culto que éste, sus presupuestos psicológicos subjetivos son infinitamente más complicados. Y en cuanto a la empresa de describirse y describir la propia evolución intelectual en un poema de la longitud de la epopeya homérica, representa un hecho revolucionario comparado con la objetividad de la antigua literatura, y es tan característico del nuevo subjetivismo, como, por ejemplo, *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, pero la "popularidad"

211 ALFRED COBBAN: *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Century*, 1929, pp. 208 s., 215.

y la "naturalidad" de tal empresa son más que dudosas. Matthew Arnold advierte en su ensayo sobre Wordsworth, hablando de ciertas insuficiencias del poeta, que también Shakespeare, naturalmente, tiene sus pasajes débiles; pero si uno pudiera hablar con él en los Campos Elíseos, contestaría de seguro que era perfectamente consciente de ello. "Después de todo —añadiría probablemente sonriendo— no va a pasar nada porque uno se distraiga una vez..." Por el contrario, la concentración del poeta moderno sobre el propio yo está relacionada con una sobreestimación, falta de todo humor, de cualquier manifestación personal, con la apreciación del más ligero pormenor según su valor expresivo y con la pérdida de aquella descuidada facilidad con que los antiguos poetas dejaban volar sus versos.

Para el siglo XVIII la poesía era la expresión del pensamiento; el sentido y la finalidad de la imagen poética eran la explicación e ilustración de un contenido ideal. En la poesía romántica, por el contrario, la imagen poética no es el resultado, sino la fuente de las ideas [212]. La metáfora se vuelve productiva, y tenemos el sentimiento de que el lengluaje se ha vuelto independiente y está componiendo por cuenta propia. Los románticos se abandonan al lenguaje sin resistencia, a lo que parece, y expresan de este modo su concepción antirracionalista del arte. La aparición del *Kubla Kahn* de Coleridge puede haber sido un caso extremo; pero, de cualquier modo, fue sintomático. Los románticos creían en un espíritu trascendente que constituía el alma del mundo y lo identificaban con la espontánea fuerza creadora del lenguaje. Dejarse dominar por él era considerado por ellos como signo del más alto genio artístico. Platón había hablado ya del "entusiasmo", de la divina exaltación del poeta, y la creencia en la inspiración había aparecido siempre que poetas y artistas habían querido darse aires de casta sacerdotal. Pero ahora por primera vez se descubre en la inspiración una llama que se enciende por sí misma,

212 C. DAY LEWIS: *The Poetic Image*, 1947, p. 54.

una luz que tiene su fuente en el alma del propio poeta. El origen divino de la inspiración era ahora un atributo meramente formal y no sustancial; no trae el alma nada que no estuviera ya allí. De este modo se mantienen ambos principios, el divino y el poético-individual, y el poeta se convierte en su propio dios.

El panteísmo extático de Shelley es el paradigma de esta autodeificación. Falta en él toda huella de devoción olvidada de sí mismo, toda disposición a entregarse y desaparecer ante un ser más alto. El abandono en el universo es en él una voluntad de dominar, no un dejarse dominar. El mundo regido por la poesía y los poetas es considerado el más alto, el más puro, el más divino, y lo divino mismo parece no tener otros criterios que los que se derivan de la poesía. Es cierto que la imagen del mundo de Shelley, de acuerdo totalmente con Friedrich Schlegel y con el Romanticismo alemán, se basa en una mitología, pero en esta mitología no cree ni siquiera el propio poeta. Aquí la metáfora se convierte en mito, y no el mito en metáfora, como en los griegos. Sin embargo, también esta mitologización es simplemente un vehículo de fuga ante la realidad ordinaria, común y sin alma, un puente que lleva a la propia profundidad espiritual y a la sensibilidad del poeta. Es también para el poeta un simple medio para llegar a sí mismo. Los mitos de la Antigüedad clásica surgían de una simpatía y una relación con la realidad; la mitología del Romanticismo surge de sus ruinas, y hasta cierto punto es un sustituto de la realidad. La visión cósmica de Shelley gira en torno a la idea de una gran lucha, que se extiende a todo el mundo, entre los principios del bien y del mal, y representa la monumentalización del antagonismo político que constituye la más profunda y decisiva experiencia del poeta. Su ateísmo, como se ha dicho, es más bien una rebelión contra Dios que una negación de Dios; combate a un opresor y a un tirano [213]. Shelley es el rebelde nato

213 H. N. BRAILSFORD: *Shelley, Godwin and their Circle*, 1913, página 226.

que descubre en todo lo legítimo, constitucional y convencional la obra de una voluntad despótica, y para el que la opresión, la explotación, la violencia, la estupidez, la fealdad, la mentira, los reyes, las clases dominantes y las Iglesias constituyen una fuerza compacta total con el Dios de la Biblia. El carácter abstracto e inconsistente de esta concepción muestra del modo más claro cuán cerca están entre sí los poetas ingleses y alemanes.

La histeria antirrevolucionaria ha envenenado ahora la atmósfera intelectual en que los escritores ingleses del siglo XVIII se habían desarrollado libremente; las manifestaciones intelectuales de la época adoptan rasgos irreales, ajenos y negadores del mundo, que eran totalmente extraños a la literatura inglesa anterior. Los poetas mejor dotados de la generación de Shelley no encuentran aceptación en el público[214]; se sienten desarraigados y se refugian en el extranjero. Esta generación está condenada, tanto en Inglaterra como en Alemania o en Rusia; Shelley y Keats son exterminados por su época tan sin compasión como Hölderlin y Kleist o Puschkin y Lermontov. También en lo ideológico el resultado es el mismo en todas partes: el idealismo en Alemania, el "arte por el arte" en Francia, el esteticismo en Inglaterra. En todas partes la lucha termina con el abandono de la realidad y la renuncia a modificar la estructura de la sociedad existente. En Keats este esteticismo está ligado con una profunda melancolía, con un llanto por la belleza, que no es la vida e incluso es la negación de la vida, la negación de la vida y la realidad, que están para siempre separadas del poeta, amante de la belleza, y siguen siendo inaccesibles para él como todo lo directamente vivo, natural y espontáneo. Anuncia, pues, la renunciación de Flaubert, la resignación del último gran romántico, que sabía ya demasiado bien que el precio de la poesía es la vida.

De todos los románticos famosos, Byron es el que ejerce una influencia más amplia y más profunda sobre sus

214 FRANCIS THOMPSON: *Shelley*, 1909, p. 41.

contemporáneos. Pero no es en modo alguno el más original de todos ellos, sino que es simplemente el más afortunado en la formulación del nuevo ideal de la personalidad. Ni el *mal du siècle* ni el héroe orgulloso y solitario señalado por el destino, es decir, ninguno de los dos elementos fundamentales de su poesía, son propiedad intelectual originaria suya. El dolor cósmico de Byron procede de Chateaubriand y de la literatura francesa de emigrados, y el héroe de Byron tiene su origen en Saint-Preux y en Werther. La incompatibilidad de las exigencias morales del individuo con los convencionalismos de la sociedad forma parte de la nueva concepción del hombre definida ya por Rousseau y Goethe, y la descripción del héroe como un eterno desterrado condenado a errar por su propia naturaleza insociable se encuentra ya en Senancour y Constant. Pero en éstos la esencia insociable del héroe estaba ligada a un cierto sentimiento de culpa y se manifestaba en una relación complicada y ambigua para con la sociedad; en Byron se transforma por primera vez en una rebeldía abierta y sin escrúpulos, en una acusación al mundo circundante, acusación quejumbrosa, autojustificante y llena de piedad para sí mismo.

Byron superficializa y trivializa el problema vital del Romanticismo; hace del desgarramiento espiritual de su tiempo una moda, un vestido mundano del alma. Por él el desasosiego y la indecisión románticos se convierten en una epidemia, en la "enfermedad del siglo"; el sentimiento de aislamiento, en un culto resentido de la soledad; la pérdida de la fe en altos ideales, en individualismo anárquico; la fatiga cultural y el tedio de la vida, en un coqueteo con la vida y la muerte. Byron presta a la maldición de su generación un encanto tentador y hace de sus héroes personajes exhibicionistas que muestran públicamente sus heridas, masoquistas que se cargan públicamente de culpa y de vergüenza, flagelantes que se atormentan con autoacusaciones y angustias de conciencia y reconocen sus acciones buenas y malas con el mismo orgullo intelectual.

El héroe de Byron, este sucesor tardío del caballero

andante, que es tan popular y casi tan osado como el héroe de la novela de caballerías, domina la literatura de todo el siglo XIX y encuentra su degeneración todavía en las películas de criminales y pistoleros de nuestros días. Ciertos rasgos del tipo son muy viejos, es decir, por lo menos tan viejos como la novela picaresca. Pues están ya en el forajido, que declara la guerra a la sociedad, y es enemigo mortal del grande y del poderoso, pero amigo y bienhechor del débil y el pobre, que parece desde fuera duro y desagradable, pero que al fin demuestra ser ingenuo y generoso, y al cual, en una palabra, sólo la sociedad le ha hecho como es. Desde los días del Lazarillo de Tormes a Humphrey Bogart, el héroe de Byron señala simplemente una estación intermedia. El pícaro se había convertido ya mucho antes de Byron en un vagabundo incansable que seguía en su camino la *dirección de las altas estrellas, eterno extranjero entre* los hombres, que buscaba su felicidad y no la encontraba, amargo misántropo que llevaba su destino con el orgullo de un ángel caído. Todos estos rasgos se daban ya en Rousseau y Chateaubriand, y en la imagen dibujada por Byron no son nuevos más que los rasgos demoníacos y narcisistas.

El héroe romántico que Byron introduce en la literatura es un hombre misterioso; en su pasado hay un secreto, un terrible pecado, un yerro siniestro o una omisión irreparable. El es un proscrito, todo el mundo lo presiente, pero nadie sabe lo que está escondido detrás del velo del tiempo y él mismo no levanta el velo. Camina por el secreto de su pasado como vestido de ropas regias: solitario, silencioso e inaccesible. De él brotan perdición y destrucción. Es desconsiderado consigo mismo y despiadado con los demás. No conoce el perdón y no pide gracia ni a Dios ni a los hombres. No lamenta nada, no se arrepiente de nada, y a pesar de su vida desesperada no hubiera querido tener otra ni hacer otra cosa que lo que ha sido y lo que le ha ocurrido. Es áspero y salvaje, pero es de alta prosapia; sus rasgos son duros e impenetrables, pero nobles y bellos; emana de él un

auténtico atractivo al que ninguna mujer puede resistir y ante el que todo hombre reacciona con la amistad o la hostilidad. Es un hombre perseguido por el destino y que se convierte en destino para otros hombres, prototipo no sólo de todos los héroes amorosos irresistibles y fatales de la literatura moderna, sino también, en cierto modo, de todos los demonios femeninos, desde la Carmen de Mérimée a las vampiresas de Hollywood.

Si Byron no descubrió el "héroe demoníaco", el hombre poseído y alucinado, que arrastra a la perdición a sí mismo y a todo lo que está en contacto con él, por lo menos ha hecho de él el hombre "interesante" por excelencia. Le prestó los rasgos picantes y seductores que, adheridos a él desde entonces, le convirtieron en el tipo inmoral y cínico que es irresistible, no a pesar de su cinismo, sino precisamente por él. La idea del "ángel caído" poseyó para el mundo del Romanticismo, desencantado y propugnador de una nueva fe, una fuerza atractiva irresistible. Había un sentimiento de culpabilidad, de estar abandonado por Dios, pero ya que se estaba condenado, se quería, al menos, ser algo así como un Lucifer. Incluso los poetas seráficos como Lamartine y Vigny se pasan finalmente a los satánicos y se vuelven seguidores de Shelley y Byron, Gautier y Musset, Leopardi y Heine [215]. Este satanismo tenía su origen en la ambigüedad de la actitud romántica ante la vida y surgió indudablemente del sentimiento de insatisfacción religiosa, pero, principalmente en Byron, se convirtió en una burla de todas las cosas sagradas veneradas por la burguesía. La diferencia entre la aversión de la bohemia francesa a la burguesía y la actitud de Byron consistía en que el anticonvencionalismo plebeyo de Gautier y sus seguidores representaba un ataque desde abajo, y el inmoralismo de Byron, por el contrario, venía desde arriba. Toda manifestación más o menos importante de Byron delata el esnobismo ligado a sus ideas liberales, y todo

215 Cf. FRITZ STRICH: *Die Romantik als europ. Bewegung*, página 54.

testimonio revela en él al aristócrata que tal vez no está ya firmemente arraigado en su posición social, pero que sin embargo conserva la *pose* de su clase. Sobre todo el apasionamiento histérico con que en sus últimas obras truena contra la aristocracia que le ha excomulgado, muestra cuán profundamente se sentía ligado a esta clase y cómo ésta a pesar de todo ha conservado ante él autoridad y atracción [216]. "La muerte no es un argumento", dice Hebbel en alguna parte. Byron, de cualquier modo, no ha probado nada con su muerte heroica. A pesar de las convicciones revolucionarias del poeta, no fue la suya una muerte apropiada. Byron cometió el suicidio mientras "el equilibrio de su mente estaba alterado", y murió "con pámpanos en el cabello", como quería morir Hedda Gabler.

Con las inclinaciones aristocráticas de Byron hay que relacionar también el hecho de que reconociese siempre la concepción artística clasicista y de que Pope fuera su poeta favorito. Wordsworth no le agradaba a causa de su tono sobriamente solemne y prosaicamente lleno de untuosidad, y despreciaba a Keats por su "vulgaridad". Este ideal artístico clásico correspondía también al espíritu altanero y burlón y a la forma juguetona de la obra de Byron, sobre todo al tono de charla desenfadada del *Don Juan*. La relación entre la fluidez de su estilo y la dicción poética "natural" de Wordsworth es innegable, a pesar de todo; ambas son síntomas de la reacción contra la manera expresiva patética y retórica de los siglos XVII y XVIII. La meta común era una mayor flexibilidad del lenguaje, y precisamente como maestro de un estilo flúido, virtuosista y aparentemente improvisado fue como encantó Byron a la mayoría de sus contemporáneos. Ni la gracia ligera de Puschkin ni la elegancia de Musset serían concebibles sin esta nueva nota. *Don Juan*, con su nueva cadencia, se convirtió no sólo en modelo de la poesía ingeniosa del momento, petulante y satírica,

216 H. Y. C. GRIERSON: *The Background of English Literature*, 1925, pp. 167 s.

sino en origen, al mismo tiempo, de todo el moderno folletinismo [217].

Los primeros lectores de Byron puede ser que pertenecieran a la aristocracia y a la alta burguesía, pero su público auténtico y amplio se halló en las filas de aquella burguesía descontenta, llena de resentimiento y de ánimo romántico, cuyos miembros fracasados se tenían a sí mismos por otros tantos Napoleones desconocidos. El héroe de Byron estaba concebido de tal manera que todo muchacho desilusionado en sus esperanzas, o toda muchacha disgustada en su amor, podían identificarse con él. El animar al lector a esta intimidad con el héroe, cosa en la que Byron continúa la tendencia evidente ya en Rousseau y Richardson, fue la razón más profunda de su éxito. Con el estrechamiento de las relaciones entre el lector y el héroe se acrecienta también el interés por la persona del autor. También esta tendencia existía ya en tiempos de Rousseau y Richardson, pero en general la vida privada del poeta permaneció desconocida del público hasta el Romanticismo. Sólo a partir de la propaganda que Byron emprendió de sí mismo se convirtió el poeta en "favorito" del público, y sus lectores, principalmente sus lectoras, entablan con él entonces una auténtica relación, semejante, por un lado, a la que suele existir entre el psicoanalista y sus pacientes, y, por otro, a la de un artista de cine y sus admiradoras.

Byron fue el primer poeta inglés que desempeñó en la literatura europea un papel de primer orden; Walter Scott fue el segundo. A través de ellos se convirtió en realidad plena lo que Goethe había entendido por "literatura universal". Su escuela abarcó todo el mundo literario, disfrutó de la más alta autoridad, introdujo nuevas formas, nuevos valores, e impulsó una múltiple corriente intelectual que recorrió todos los países de Europa, llevando consigo nuevos ingenios y elevándolos frecuentemente por encima de sus maestros. Basta con pensar en

217 JULIUS BAB: *Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik*, 1914, p. 38.

Puschkin y en Balzac para hacerse una idea de la extensión y fecundidad de esta escuela. La moda de Byron fue quizá más febril y más sorprendente, pero la influencia de Scott, que ha sido designado como "el escritor de más éxito del mundo" [218], fue más sólida y más profunda. De él partió la renovación de la novela naturalista, el género literario moderno por excelencia, y con ella la transformación de todo el moderno público lector.

El número de lectores estaba en Inglaterra en constante crecimiento desde principios del siglo XVIII. En este proceso de crecimiento pueden distinguirse tres etapas: la que comienza alrededor de 1710 con las nuevas revistas y culmina en las novelas de mediados de siglo; el período de la novela de terror pseudohistórica, de 1770 hasta 1800; y la fase de la moderna novela naturalista-romántica, que comienza con Walter Scott. Cada una de estas épocas mostró un considerable aumento del público lector. En la primera fue ganada para la literatura profana sólo una parte relativamente pequeña de la burguesía, gente que hasta entonces no leía libro alguno o a lo sumo leía productos de la literatura devota; en la segunda se aumentó este público con amplios sectores de la burguesía que se iba enriqueciendo, y principalmente con mujeres; y en la tercera se allegaron elementos que pertenecían en parte a los estratos altos y en parte a los bajos de la burguesía, y que buscaban en la novela tanto distracción como enseñanza. Walter Scott consiguió alcanzar con los métodos más escogidos de los grandes novelistas del siglo XVIII la popularidad de la novela terrorista y sensacional. Popularizó la descripción del pasado feudal que hasta entonces constituía lectura exclusiva de las clases superiores [219], y elevó al mismo tiempo la novela sensacionalista pseudohistórica a un nivel auténticamente literario.

Smollet fue el último gran novelista del siglo XVIII. El desarrollo maravilloso que correspondió en la novela in-

218 W. P. KER: *Collected Essays,* 1925, I, p. 164.
219 HENRY A. BEERS: *op. cit.*, p. 2.

glesa a las conquistas políticas y sociales de la burguesía se paraliza alrededor de 1770. El repentino crecimiento del público lector conduce a un descenso sensible de nivel. La demanda es mucho más grande que el número de buenos escritores, y como la producción es un negocio bien pagado, se vuelve inmediatamente confusa y poco selecta. Las necesidades de las bibliotecas de préstamo imponen el *tempo* y determinan la calidad de la producción. Los géneros más buscados, aparte de la novela terrorífica, son las historias de escándalos de actualidad, "casos" famosos, biografías ficticias y semificticias, descripciones de viajes y memorias secretas; en una palabra, los tipos habituales de la literatura sensacionalista. La consecuencia es que en los círculos cultos comienza a hablarse de la novela con un desprecio desconocido hasta ahora [220]. El prestigio de la novela no vuelve a recuperarse hasta Scott, sobre todo mediante el tratamiento del género de acuerdo con la visión historicista y cientifista de la minoría intelectual. El intenta lograr no sólo una imagen fiel en sí de las correspondientes circunstancias históricas, sino que provee a sus novelas de introducciones, notas y apéndices para probar la autenticidad científica de sus descripciones.

Y Walter Scott puede ser considerado no sólo como el auténtico creador de la novela histórica, sino que es, sin duda alguna, el fundador de la novela de historia social, de la que nadie antes de él había tenido ni idea. Los novelistas franceses del siglo XVIII, Marivaux, Prévost, Laclos y Chateaubriand, mostraban en sus novelas, es verdad, un enorme progreso de la novela psicológica, pero trasladaban sus figuras todavía a un marco sociológicamente vacío o las colocaban en un ambiente social que no tenía parte esencial en el desarrollo de aquéllas. Incluso la novela inglesa del siglo XVIII puede ser designada como "novela social" sólo en cuanto que subraya

220 J. M. S. TOMPKINS: *The popular Novel in England (1770-1800)*, 1932, pp. 3 s.

con más fuerza las relaciones entre los hombres; pero las diferencias de clase o la causalidad social de la formación de los caracteres las deja desatendidas. Las figuras de Walter Scott, por el contrario, llevan siempre consigo las huellas de su origen social[221]. Y como Walter Scott describe generalmente con justeza el fondo social de sus historias, a pesar de su filiación política conservadora se convierte en campeón del liberalismo y del progreso[222]. Por enfrentado que estuviera políticamente a la Revolución, su método sociológico hubiera sido inconcebible sin este cambio en la historia. Porque hasta la Revolución no se desarrolló el sentido de la diferencia de clases, ni la descripción de la realidad correspondiente a ellas se convirtió en misión para un artista digno. De cualquier manera, el conservador Scott está como escritor más profundamente ligado a la Revolución que el radical Byron. No se puede sobrestimar, naturalmente, este "triunfo del realismo", como Engels llama al ardid del arte que con frecuencia hace también tributarios del progreso a espíritus conservadores. La comprensión y el entusiasmo por el "pueblo" es en Scott en la mayoría de los casos nada más que un gesto sin compromisos, y su descripción de las bajas clases populares es siempre convencional y esquemática. Pero en cualquier caso el conservadurismo de Scott es menos agresivo que el antirrevolucionarismo de Wordsworth y Coleridge, que es la expresión de una amarga desilusión y de un repentino cambio de mentalidad. Es cierto que Scott se entusiasma tanto como los románticos reaccionarios en general por la caballería medieval y lamenta su decadencia, pero al mismo tiempo encuentra expresión en él, más o menos como en Puschkin y Heine, la crítica de todo el fanatismo romántico. Scott, con la misma objetividad con que Puschkin establece la afectación de la figura de Oneguin,

221 LOUIS MAIGRON: *Le Roman historique à l'époque du romantisme* 1898, p. 90.

222 GEORG LUKÁCS: *Walter Scott and the Historical Novel*, en "The International Literature", 1838, p. 80.

reconoce en Ricardo Corazón de León al "magnífico pero inútil caballero de la leyenda" [223].

Delacroix, el primer gran representante de la pintura romántica y al mismo tiempo el más grande, es ya uno de los enemigos y superadores del Romanticismo. Representa ya el siglo XIX, mientras el Romanticismo es todavía en lo esencial un movimiento dieciochesco, y no sólo porque es la continuación del prerromanticismo, sino también porque, aunque lleno de contradicciones, no es relativista, y porque, aunque es ambivalente en sus relaciones anímicas, no está tan disgregado como el siglo XIX. El siglo XVIII es dogmático —incluso en su Romanticismo hay un rasgo dogmático—, mientras el siglo XIX es escéptico y agnóstico. Los hombres del siglo XVIII pretenden alcanzar en todo, incluso en su emocionalismo y en su irracionalismo, una doctrina formulable y una visión del mundo completamente definible; son sistemáticos, filósofos, reformadores; se deciden por o contra una cosa, y con frecuencia tan pronto por como contra ella, pero adoptan una actitud, siguen unos principios y se rigen por un plan tendente al perfeccionamiento de la vida y del mundo. Los representantes intelectuales del siglo XIX, por el contrario, han perdido su fe en los sistemas y los programas y descubren el sentido y el objeto del arte en la entrega pasiva a la vida, a la acomodación al ritmo de la vida misma y en el mantenimiento de la atmósfera y el ambiente de la existencia. Su fe consiste en una afirmación irracional e instintiva de la vida; su moral, en un compromiso con la realidad. No quieren ni reglamentar ni superar la realidad; quieren vivirla y reflejar su experiencia de forma tan directa, fiel y completa como sea posible. Tienen el sentimiento invencible de que la existencia y el presente, los contemporáneos y el dintorno, las experiencias y los recuerdos se escapan de ellos constantemente, cada día y cada hora, y se pierden para siempre. El arte se convierte para ellos en una persecución

223 W. SCOTT: *Ivanhoe*, cap. XLI.

del "tiempo perdido", de la vida inabarcable y siempre fluyente. Las épocas del naturalismo sin concesiones no son los siglos en los que se cree dominar la realidad de manera firme y segura, sino aquéllos en los que se teme perderla; por esto es el siglo XIX el siglo clásico del naturalismo.

Delacroix y Constable están en el umbral del nuevo siglo. Son todavía en parte expresiones románticas que luchan por la expresión de sus ideas, pero en parte son ya impresionistas que tratan de detener la materia fugitiva y no creen en ningún equivalente perfecto de la realidad. Delacroix es el más romántico de los dos; si se le compara con Constable, se verá del modo más claro qué es lo que une al Clasicismo y al Romanticismo en una unidad histórica y los diferencia del naturalismo. Frente al naturalismo, las dos tendencias estilísticas anteriores tienen de común sobre todo el que ambas confieren a la vida y al hombre dimensiones extraordinarias y le dan un formato trágico-heroico y una expresión apasionadamente patética, que existen todavía en Delacroix, pero que en Constable y en el naturalismo del siglo XIX, por el contrario, faltan completamente. Esta concepción artística se expresa también en Delacroix en el hecho de que el hombre está todavía en el centro de su mundo, mientras en Constable se convierte en una cosa entre las cosas y es absorbido por el ambiente material. Por esto Constable, aunque no es el más grande, es el artista más progresista de su tiempo.

Con el desplazamiento del hombre del centro del arte y la ocupación de su lugar por el mundo material gana, sin embargo, la pintura no sólo un nuevo contenido, sino que se limita más y más a la solución de problemas técnicos y puramente formales. El objeto de la representación pierde gradualmente todo valor estético y todo interés artístico, y el arte se vuelve formalista en un grado a que nunca había llegado antes. Lo que se pinta carece de todo interés; la cuestión es sólo cómo se pinta. Ni siquiera el más juguetón manierismo mostró nunca semejante indiferencia ante el motivo. Nunca hasta ahora

se habían considerado motivos de igual valor artístico una col y la cabeza de una Madonna. Ahora por vez primera, cuando lo pictórico constituye el contenido auténtico de la pintura, desaparecen las antiguas distinciones académicas entre los diferentes objetos y géneros. Ya en Delacroix, a pesar de su profunda compenetración con la poesía, los motivos literarios constituyen simplemente el arranque, no el contenido de sus pinturas. El rechaza lo literario como meta de la pintura, y busca expresar, en vez de ideas literarias, algo propio, algo irracional y similar a la música [224].

La traslación del interés pictórico desde el hombre a la naturaleza tiene su origen, además de en la vacilante confianza en sí misma de la nueva generación, y además de en su desorientación y su problemática conciencia social, sobre todo en el triunfo de la deshumanizada concepción científica del mundo. Constable supera el humanismo clásico-romántico más fácilmente que Delacroix y se convierte en el primer paisajista moderno, mientras Delacroix sigue siendo fundamentalmente "pintor de historia". Pero ambos son en la misma medida encarnación del espíritu del nuevo siglo, a través de su actitud cientifista ante los problemas pictóricos y del predominio que conceden a la óptica sobre la visión. El desarrollo del estilo "pictórico", que en Francia comenzó con Watteau y fue interrumpido por el clasicismo del siglo XVIII, es recogido y proseguido por Delacroix. Rubens revoluciona la pintura francesa por segunda vez; por segunda vez emana de él un sensualismo irracional, anticlasicista. La frase de Delacroix de que un cuadro debe ser ante todo una fiesta para los ojos [225] fue también el mensaje de Watteau y sigue siendo hasta el fin del impresionismo el Evangelio de la pintura. La vibrante dinámica, el movimiento de líneas y formas, la barroca conmoción de los cuerpos y la disolución del colorido local en sus compo-

221 LEON ROSENTHAL: *La peinture romantique*, 1903, pp. 205 s.

225 "Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil".

nentes, todo esto no es sino instrumento de este sensualismo que hace ahora posible la combinación del Romanticismo con el naturalismo, y opone ambos al clasicismo.

Delacroix era todavía hasta cierto punto una de las víctimas del *mal du siècle.* Sufrió profundas depresiones de ánimo, conoció la indecisión y el vacío y luchó contra un indefinible tedio. Era melancólico, descontentadizo y padecía un eterno sentimiento de imperfección. Le atormentó durante toda su vida aquel estado de ánimo en que Géricault se encontraba en Londres y a propósito del cual escribía a su hogar: "Haga lo que haga, siempre desearía haber hecho otra cosa"[226]. Delacroix estaba tan profundamente arraigado en el sentimiento romántico de la vida, que ni siquiera las más brutales tentaciones de éste le fueron ajenas. Basta pensar en una obra como *Sardanápalo* (1829) para darse cuenta del lugar que ocupaba en su mundo de ideas el diabolismo teatral y el moloquismo propios de la concepción romántica. Sin embargo, luchó contra el Romanticismo como actitud ante la vida, admitió a sus representantes sólo con grandes reservas, y lo aceptó como dirección artística a causa ante todo de la mayor amplitud de su repertorio temático. Delacroix, así como, en vez del tradicional viaje a Roma, emprendió un viaje al Oriente, así también utilizó como fuentes, en vez de los clásicos de la Antigüedad, a los poetas del Romanticismo primero y ulterior: Dante y Shakespeare, Byron y Goethe. Sólo este interés temático le unía a hombres como Ary Scheffer y Louis Boulanger, Decamps y Delaroche. Odiaba el Romanticismo de claro de luna mentiroso y a los soñadores incorregibles, a Chateaubriand, Lamartine y Schubert, como él mismo caprichosamente los reúne[227]. El mismo no quiso en absoluto ser designado como romántico y protestó contra el hecho de que fuera considerado como el maestro de la escuela romántica. Tampoco sintió, por lo demás, el más mínimo

[226] DELACROIX: *Journal.* Especialmente la nota de 26 de abril de 1824.

[227] *Ibid.*, 14 de febr. 1850.

deseo de educar artistas y nunca abrió un estudio accesible a la generalidad; admitía, a lo sumo, algunos ayudantes, pero nunca discípulos [228]. Ya no había en la pintura francesa nada que hubiera podido corresponder a la escuela de David; el puesto del maestro siguió sin ocupar. Los propósitos artísticos se habían vuelto mucho más personales y los criterios de calidad artística se habían hecho demasiado diferenciados para que hubieran podido surgir escuelas en el antiguo sentido [229].

Los sentimientos antirrománticos de Delacroix encontraron también expresión en su aversión a la bohemia. Rubens es su modelo no sólo artístico, sino también humano, y él es desde Rubens y las grandes personalidades artísticas del Renacimiento el primer pintor, y quizá el único, que conjuga la alta cultura intelectual con el modo de vida de un gran señor [230]. Sus inclinaciones de gran señor le hacen odiar todo exhibicionismo y toda ostentación. Solamente conserva uno de los rasgos de la herencia intelectual de la bohemia: el desprecio del público. A los veintiséis años es ya un pintor famoso, pero una generación más tarde escribía todavía: *Il y a trente ans que je suis livré aux bêtes.* Tenía amigos, admiradores, protectores y se le hacían encargos oficiales, pero nunca fue comprendido ni amado por el público. El reconocimiento que le fue dispensado carecía de todo calor. Delacroix es un hombre aislado, un solitario, y lo es en un sentido mucho más estricto que los románticos en general. Sólo hay un contemporáneo al que estime y quiera sin reservas: Chopin. Ni Hugo o Musset, ni Stendhal o Mérimée le son particularmente simpáticos; a George Sand no la toma muy en serio, el negligente Gautier le repele y Balzac le pone nervioso [231]. La enorme significación que la música tiene para él, y que es lo que más contribuye a su admiración por Chopin, es un síntoma

[228] L. ROSENTHAL: *op. cit.*, pp. 202 s.

[229] PAUL JAMOT: *Delacroix*, en *Le romantisme en l'art,* 1928, página 116.

[230] *Ibid.*, p. 120.

[231] *Ibid.*, p. 100 s.

de la nueva jerarquización en las artes y de la posición preeminente que ocupa la música en la filosofía artística del Romanticismo. La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos. En la afectuosa relación que le une a Chopin aflora del modo más directo la íntima conexión de Delacroix con el Romanticismo. Su juicio sobre los otros maestros de la música revela, sin embargo, la heterogeneidad de sus sentimientos. Habla de Mozart con la mayor admiración siempre; Beethoven, por el contrario, le parece demasiado caprichoso y demasiado romántico. Delacroix tiene en música un gusto clasicista [232]; el sentimentalismo estereotipado de Chopin no le molesta, y en cambio la "arbitrariedad" de Beethoven, del que uno pensaría que como artista ha de estar mucho más cerca, le sorprende y le turba.

El Romanticismo significa para la música no sólo la antítesis del clasicismo, sino también del prerromanticismo, en cuanto que ambos representan el principio de la unidad formal y de los efectos finales bien preparados. La estructura concentrada de las formas musicales, basada en una culminación dramática, se disuelve en el Romanticismo, y cede el paso de nuevo a la composición aditiva de la vieja música. La forma de sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos, tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación. También las obras grandes son sustituidas a menudo por tales miniaturas, las cuales desde el punto de vista estructural no constituyen ya los actos de un drama, sino las escenas de una revista. Una sonata o una sinfonía clásicas eran un mundo en pequeño: un microcosmos. Una *Suite* musical como el *Carnaval* de Schumann, o los *Années de Pélerinage*, de Liszt, es como el álbum de bocetos de un pintor: puede contener magníficos de-

232 ANDRÉ JOUBIN: *Journal de Delacroix*, 1932, I, pp. 284 s.

talles lírico-impresionistas, pero renuncia de antemano a producir la impresión de totalidad y de unidad orgánica. Incluso la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakof, Smetana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o la indecisión para representar el mundo como un conjunto.

Este cambio de forma está, por lo demás, en relación también con las inclinaciones literarias de los compositores y su propensión a la música de programa. La mezcla de formas, que se hace notar en todas partes, se manifiesta en la música ante todo en que los compositores románticos son con frecuencia escritores bien dotados e importantes. Es perceptible también en la pintura y en la poesía de la época una relajación de la estructura, pero la desintegración de las formas no se consuma en absoluto tan rápidamente ni es tan amplia como en la música. La explicación de esta diferencia está en parte en que la estructura cíclica "medieval" ha sido ya superada hace tiempo en las otras artes, mientras en la música, por el contrario, sigue siendo predominante hasta mediados del siglo XVIII, y sólo después de la muerte de Bach comienza a ceder ante la unidad formal. En la música era mucho más fácil, por lo tanto, volver a ella que en la pintura, por ejemplo, donde se la consideraba totalmente anticuada. El interés histórico del Romanticismo por la música antigua y el restablecimiento del prestigio de Bach tienen sólo, sin embargo, una participación limitada en la disolución de la forma de sonata, y la auténtica razón del proceso hay que buscarla en un cambio de gusto que en lo fundamental está basado en motivos sociológicos.

En el Romanticismo se consuma el desarrollo comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos,

en los hogares burgueses. Los amplios estratos sociales que participan de un modo siempre creciente en las reuniones musicales exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria y otra de entretenimiento. Hasta ahora las composiciones destinadas a fines recreativos no se distinguían cualitativamente de las otras; había, naturalmente, obras de muy distinta calidad, pero esta diferencia no correspondía en modo alguno a su diversa finalidad. La generación siguiente a la de Bach y Händel, como sabemos, estableció ya una diferencia entre la composición para deleite del propio autor y la producción destinada al público; pero ahora ya se hace una distinción incluso entre las distintas categorías de público. En las obras de Schubert y Schumann se puede hacer ya una división de este tipo [233]; en Chopin y Listz la consideración para con la parte del público menos exigente musicalmente influye en cada una de las obras por así decirlo; y en Berlioz y Wagner esta consideración llega a una coquetería manifiesta. Cuando Schubert declara que no conoce una música "alegre", parece como si quisiera defenderse de antemano contra el reproche de frivolidad; pues desde el Romanticismo toda jovialidad parece tener un carácter superficial y frívolo. La combinación de la ligereza más descuidada con la seriedad más profunda, del juego más arrogante con el más alto y más puro *ethos* que glorifica toda la existencia, que se da todavía en la música de Mozart, desaparece; en lo sucesivo todo lo serio y sublime adopta un carácter sombrío y preocupado. Basta comparar el expresionismo convulsivo de la música romántica con la humanidad de Mozart, jovial, clara y libre de todo misticismo, para darse cuenta de lo que se ha perdido con el siglo XVIII.

Las concesiones al público ocasionan al mismo tiempo

[233] ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era,* 1947, p. 39.

en el Romanticismo una acentuada desconsideración y arbitrariedad de la expresión. Las composiciones se vuelven más consciente y caprichosamente difíciles, tanto en el aspecto técnico como en el intelectual: dejan de estar destinadas a la ejecución por aficionados burgueses. Ya las últimas obras de Beethoven para piano y para música de cámara pueden ser interpretadas sólo por artistas profesionales y estimadas sólo por un público de alta cultura musical. Con los románticos se aumenta, sobre todo, la dificultad técnica de la ejecución. Weber, Schumann, Chopin y Liszt componen para los virtuosos de las salas de conciertos. La ejecución brillante que ellos presuponen en el intérprete tiene una doble función: restringir el ejercicio de la música a los expertos y deslumbrar a los profanos. En los compositores virtuosistas, cuyo prototipo es Paganini, el estilo brillante no tiene otra finalidad que el deslumbramiento de los oyentes, mientras en los auténticos maestros, por el contrario, la dificultad técnica es simplemente la expresión de una dificultad y una complejidad íntimas. Ambas tendencias, tanto la de aumentar la distancia entre el aficionado y el virtuoso como la de ahondar la fisura entre la música fácil y la difícil, conducen a la disolución de los géneros clásicos. La manera virtuosista de escribir desintegra inevitablemente las formas grandes y macizas; la pieza de bravura es relativamente breve, destelleante, conceptuosa. Pero también el modo expresivo intrínsecamente difícil, individualmente diferenciado y basado en la sublimación de pensamientos y sentimientos, exige la disolución de las formas de validez general, estereotipadas y de gran aliento.

La natural disposición con que la música sale al encuentro de esta disolución de las formas, la irracionalidad de su contenido y la independencia de sus medios de expresión explican el lugar preeminente que en lo sucesivo ocupa entre las artes. Para el clasicismo la poesía era el arte principal; el Romanticismo temprano estaba en parte basado en la pintura; el Romanticismo posterior, sin embargo, depende enteramente de la música. Para Gautier la pintura era todavía el arte perfecto; para

Delacroix es ya la música la fuente de las más profundas vivencias artísticas[234]. Esta evolución alcanza su punto culminante en la filosofía de Schopenhauer y en el mensaje de Wagner. El Romanticismo alcanza en la música sus triunfos más grandes. La gloria de Weber, Meyerbeer, Chopin, Liszt y Wagner llena toda Europa y supera el éxito de los poetas más populares. La música ha seguido siendo hasta finales del siglo XIX romántica, más profunda y entregadamente romántica que las demás artes. Y el que este siglo haya experimentado la naturaleza del arte precisamente en la música muestra del modo más claro cuán profundamente estaba implicada aquella esencia en el Romanticismo. La confesión de Thomas Mann de que el significado del arte le llegó por vez primera con la música de Wagner es altamente sintomática. *Le sang, la volupté et la mort* de la borrachera romántica de los sentidos y el salto mortal de la razón significan todavía a finales de siglo la quintaesencia del arte. La lucha del siglo XIX con el espíritu del Romanticismo siguió indecisa; la decisión no lo trajo sino el nuevo siglo.

[234] DELACROIX: *Journal*, passim y espec. nota de 30 de enero de 1855.

Arnold Hauser se constituyó en un clásico desde que apareció en 1951 su *Historia social de la literatura y el arte*. Pocos libros han tenido, en efecto, tal éxito de crítica y público en los últimos años. La perspectiva sociólogica que Arnold Hauser aplicó a la historia de la cultura es ya parte del sistema conceptual de todo hombre que merezca llamarse "culto". "El arte y la literatura, a partir del paleolítico, hasta el cine moderno y el arte de Picasso y Dalí, es considerado como florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales." El arte y la literatura son un producto social y no pueden estudiarse sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política...

Arnold Hauser, nacido en Hungría, estudió en Budapest y en Berlín, y después de vivir algún tiempo en Viena y Londres se trasladó a Budapest, donde murió en 1978.

COLECCIÓN LABOR

